BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36604371420019

<36604371420019

Bayer. Staatsbibliothek

Phil. 3956. a.

L. elig. g. 389 (3

Sulzer

3

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künſte
in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,
von
Johann Georg Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

Dritter Theil.

Neue vermehrte dritte Auflage.

Frankfurt und Leipzig,
1798.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorrede
zur erſten Ausgabe.

Ich würde den Leſer hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in dieſem Theile die meiſten und vorzüglichſten Artikel, die in die Muſik einſchlagen, nicht von mir, ſondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem würklichen Virtuoſen herrühren *). Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine

2 Arbeit,

*) Herrn Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der muſikaliſchen Setzkunſt unterrichtet worden, begab er ſich in Dienſte einer polniſchen Fürſtin,

wodurch

Arbeit, der ich ſelbſt bey weitem nicht gewachſen war, auf ſich zu nehmen. Von ihm ſind alſo vom Anfange des Buchſtabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über muſikaliſche Materien, nur wenige ausgenommen, die ich ſchon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieſer Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den erſten Theil des Unterrichts und Beyſtandes eines der gründlichſten Tonſetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genoſſen habe, ſo war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu ſagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meiſtern in der Kunſt eigen iſt, vorzutragen. Indeſſen hat Herr Kirnberger auch in die-

ſem

wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reiſen nach Frankreich und Italien ſich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zuſtandes zu erwerben, die berühmteſten Virtuoſen zu hören, und dadurch ſeine Einſicht in die Kunſt zu erweitern.

ſem Theile, ſowol mir, als dem Herrn Schultze viel wichtige Bemerkungen, die ſeine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leſer nichts zu ſagen. Denn ich finde es weder nöthig noch ſchiklich, das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den erſten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr iſt, wird ohne mühſame Vertheidigung oder Rechtfertigung ſich von ſelbſt gegen allen Tadel ſchützen. Der Theil meiner Theorie, der ſich nicht durch ſeine eigene Kraft halten kann, mag in Vergeſſenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel beſtehen kann, ſeinen Fall verdiene, und durch keine Schutzſchrift vor demſelben verwahrt werden könne.

Das einzige, deſſen ich meine Leſer zu überzeugen wünſchte, iſt dieſes, daß ich nichts ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeſchrieben, und daß ich an Orten, wo ich andre tadle, nie die Abſicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, ſondern blos die Wahrheit zu ſagen, wo ich es für wichtig genug hielt, ſie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuſchärfen.

Daß es mir einige Kunſtrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zu uneingeſchränktem Lobe von gewiſſen Werken des Witzes ſprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich ſchätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch deſſelben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die ſchönen Künſte ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken, eines blos ſpielenden und ſcherzenden Witzes, ſo fein

er

er auch ſeyn mag, ſondern von den ernſthafteren Werken bekommen, die auf den großen Zwek, die Beſſerung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Dieſe Wahrheit wird auch der witzigſte Kopf gewiß nicht umſtoßen; er müßte denn beweiſen können, daß die Wolfarth einzeler Menſchen und der Geſellſchaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtſchaffenheit, ſondern auf Witz und lachende Phantaſie zu gründen ſey.

Verzeichniß

einiger fremden Kunſtwörter, über die in dieſem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Localfarben S. Eigenthümliche Farben.
Medaille S. Schaumünz.
Medailleur S. Stempelſchneider.
Modillon S. Sparrenkopf.
Modus S. Tonart.
Monument S. Denkmal.
Niſche S. Bilderblinde.
Parquetterie S. Tafelwerk.
Pas S. Schritt.
Paßionen S. Leidenſchaften.
Platfond S. Dekengemähld.
Poeſie S. Dichtkunſt.
Poet S. Dichter.
Poetik S. Dichtkunſt.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.
Proportion S. Verhältniß.
Recapitulation S. Wiederholung (ſummariſche)
Reflex S. Wiederſchein.
Reſolution S. Auflöſ. (Muſik)
Rhetorik S. Redekunſt.
Roulade S. Läuffe.
Sentenz S. Denkſpruch.
Simplicität S. Einfalt.
Situation S. Lage der Sachen.
Stil S. Schreibart.
Stok, Stokwerk S. Geſchoß.
Theater S. Schaubühne.
Triglyphen S. Dreyſchlitz.
Tranſitus S. Durchgang.
Tranſpoſition S. Verſetzung.
Uniſonus S. Einklang.
Variationen S. Veränderungen.
Volute S. Schneken.

K. Kälber.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

K.

Kälberzähne.
(Baukunſt.)

So nennen einige deutſche Baumeiſter die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den unterſten Theil des Kranzes ausmachen, und alſo gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander abſtehender Zähne gleichen *). Schiklicher iſt der Name Zahnſchnitt, den Goldmañ ihnen gegeben, unter welchem Wort ſie näher beſchrieben werden.

*) S. die Figur im Artikel Gebälk, II Th. wo dieſe Glieder gerade über der Linie c f ſtehen.

Kalt.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichſten bedeutet es eine ruhige und gelaſſene Gemüthsfaſſung bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden. Man ſagt von einem Menſchen, er ſey von kaltem Charakter, (er habe ein kaltes Geblüt,) wenn er bey ſolchen Gelegenheiten, da faſt alle Menſchen in Leidenſchaft gerathen, ruhig und gelaſſen, ohne merkliche Lebhaftigkeit iſt. Eine ſolche Faſſung iſt, ſo gut als die Leidenſchaft ſelbſt, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Denn ob ſie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in ſo fern gebraucht werden, dem menſchlichen Gemüthe eine heilſame Würkſamkeit zu geben, und ſeine Triebfedern zu ſpannen: ſo kann doch die kalte Gemüthsfaſſung auf mancherley Weiſe der Gegenſtand, oder das Ziel der Werke des Geſchmaks ſeyn. Aber alsdenn muß ſie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, ſondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Menſch iſt faſt immer ein armes, unbrauchbares Geſchöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, verdienet überall unſre Aufmerkſamkeit.

Es ſcheinet um ſo mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf dieſen Gegenſtand aufmerkſam zu machen, da er gewöhnlich ganz überſehen wird. Die meiſten Kunſtrichter ſprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn ſie die einzigen wären, worauf die redenden Künſte zielen: und ſelten trifft man in Werken der Kunſt merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, für den Künſtler ein weniger vortheilhafter Gegenſtand ſeyn, als der durch Leidenſchaft aufgebrachte? Dieſes werden nur die Künſtler behaupten, denen es ſelbſt an einem gewiſſen Grad der Stärke des Geiſtes fehlet. Nur dieſe

dieſe werden allemal einen auf⸗brennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich iſt es ſehr viel leichter jenen, als dieſen, nach ſeinem Charakter reden und handeln zu laſſen. Der leidenſchaftliche Zuſtand iſt dem Menſchen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Würkung der Vernunft iſt; darum wird jener dem Künſtler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung und im Genuß leichter, als dieſer.

Aber eben deßwegen hat der Künſtler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, ſolche ſchwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feineſten Kennern ſich den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menſchen erhalteu, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geiſtes, über die andern erhebt. Das Kalte iſt der Erhabenheit eben ſo fähig, als das Leidenſchaftliche, und rühret noch mehr, weil es ſeltener iſt, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyſpiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchſt leidenſchaftlichen Gelegenheit in den Mund legt *): Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyſpielen des Erhabenen angeführet. Sie iſt kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geiſtes. Und ſo iſt der Abſchied des Noah und Sipha in der Noachide **).

In Abſicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar ſehr oft nöthig hat, den trägen Menſchen anzutreiben, ſeine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu oft ſind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epiſchen und dem dramatiſchen Dichter, ein ernſtliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen ſie gleich ſelten vor, ſo ſind ſie dann von deſto größerm Gewichte. Selbſt die Ode, oder wenigſtens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Luſt hat in dieſem Fach Verſuche zu machen, der kann ſich dazu am beſten dadurch vorbereiten, daß er ſich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeſchines bekannt macht. Denn nirgend erſcheinet die Vernunft ſo ſehr in ihrer wahren Stärke, als in dieſen beyden Schulen der Philoſophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieſer Art glüklich zu ſeyn; wie leicht iſt es nicht, hier matt und langweilig zu werden? Die Kunſt erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar ſelten iſt dieſe mit der ſtarken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauſpielern iſt in Anſehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu ſagen. Auch da ſcheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruk ſo viel Aufmerkſamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergeſſen wird. Und doch iſt dieſer überall nothwendig, wo der Inhalt ſelbſt blos Vernunft iſt. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathſchlagung und der Ueberlegung geſchrieben ſind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrüklich ſeyn. In der Kälte des Redners ſelbſt liegt oft ſchon die Kraft der Ueberzeugung, ſo wie er im Gegentheil oft durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

*) S. Art. Groß, II Th.

**) S. Art. Heroiſch, II Th.

Es

Es trifft ſich ſo gar, daß bey ſehr wichtigen Gegenſtänden die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteſte, feurigſte Vortrag hätte bewürken können. Der Schauſpieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes ſeine Größe. Und wie groß iſt nicht das, was von dem **Epiktet** erzählt wird, der ſeinem grauſamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton ſagt: **Ich hatte dirs wol vorhergeſagt, daß es ſo kommen würde.** Es iſt offenbar, daß dieſes um ſo viel ſtärkern Eindruk machen muß, je kälter es geſagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenſtänden das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, ſo lange ſie leben, eine innerliche Wärme haben, ſondern auch Landſchaften, wo die Natur in ihrer vollen Würkſamkeit iſt, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar oft die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewiſſen Farben ſchreibet man ſo gar ein Feuer zu, und ſo ſcheinen andre kalt. Die ſchönen ganzen Farben, beſonders wenn ſie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber den Begriff der Kälte. Alſo iſt jedes Gemähld, wo matte Mittelfarben herrſchen, das daher ausſieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, ſondern eine künſtliche Schminke ſind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der erſten Erfindung und Zeichnung ſehr viel von ſeinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin ſehen kann. Je mehr der Mahler in Miſchung und Zuſammenſetzung ſeiner Farben künſtelt, und ſie, wie die franzöſiſchen Kunſtrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil alſo vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man ſie voll und ſtark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntniß und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meiſten Mahler würden ins Bunte fallen, wenn ſie das warme und äußerſt ſchöne Colorit eines **Corregio** nachahmen wollten *).

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man **Abſterben** nennt; die alſo mit der Zeit kalt werden. Dieſes geſchieht, wenn der Mahler ſeine Farben nicht kennt, und ſolche untereinander miſcht oder über einander trägt, die ſich nach und nach zerſtören; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde ſterben allemal am wenigſten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deßwegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht ſich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine

*) S. Warm.

Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

Kämpfer.

(Baukunſt.)

Bedeutet urſprünglich einen an einer Mauer herausſtehenden Stein oder andern Körper, auf den etwas kann geſetzt werden. Ehedem nannte man dieſes, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutſchland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drükt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Geſims aus, dem man auch bisweilen den franzöſiſchen Namen Impoſte giebt, das als der Knauf der Nebenpfeiler bey Bogenſtellungen anzuſehen iſt, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man ſehe die Figur im Artikel Bogenſtellung *), wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern ſtehen.

Die Kämpfer müſſen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenſter, oben in volle Bogen abgerundet ſind, weil dadurch der Bogen ſelbſt von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er ſteht, abgeſondert wird, und ſein Fundament, oder ſeine Wiederlage bekommt. Wird er weggelaſſen, ſo bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein ſehr mageres und kahles Anſehen, wie jedes geübte Auge fühlen wird, wenn es z. B. in Berlin die Fenſter an dem Palaſt des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wiſſenſchaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verſchiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zuſammengeſetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geſchmak, der in dem Gebäude herrſcht, erfodert. In den einfacheſten Gebäuden ſind es bloße Bänder, in zierlichen aber müſſen ſie ſchon aus verſchiedenen Gliedern beſtehen. Um hierin nichts unſchikliches zu thun, darf der Baumeiſter nur dieſes zum Grundſatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzuſehen ſey. Daraus kann er leichte, nach Maaßgebung der Verhältniſſe, die in jeder Ordnung ſtatt haben, ſeine Größe und Beſchaffenheit beſtimmen. Dieſes wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgeſimſe zwiſchen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeiſter thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnſchnitten zu verzieren, wie an dem Triumpfbogen des Conſtantinus mit höchſter Beleidigung des guten Geſchmaks geſchehen iſt.

Wo keine Wandpfeiler ſind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geſchoß, nach ganz einfacher Art gebaut iſt, da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwiſchen den Oeffnungen als Bandgeſimſe durchgeführt werden, wie an dem Berliniſchen Zeughaus geſchehen iſt.

*) I Theil.

Karnies.

(Baukunſt.)

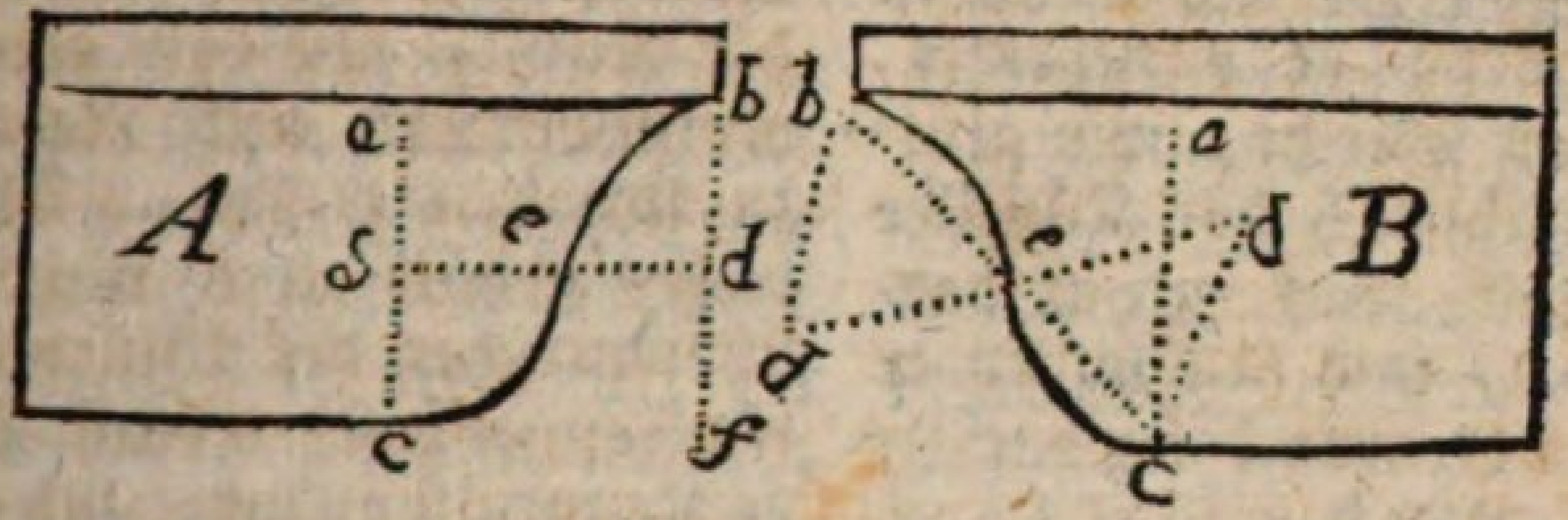
Dieſes Wort, das aus dem Lateiniſchen *) herſtammt, bedeutet eigentlich ein kleines Geſims. Es wird aber durchgehends von Tiſchern, und auch bisweilen von Baumeiſtern nur von einem Gliede, das insgemein zu oberſt an den Geſimſen iſt, und eine Rinnleiſte genennt wird **) gebraucht.

Die-

*) Coronix, franz. Corniche.

**) S. die Figur Art. Glied.

Dieſes Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten ſie zu machen, ſind hier vorgeſtellt.

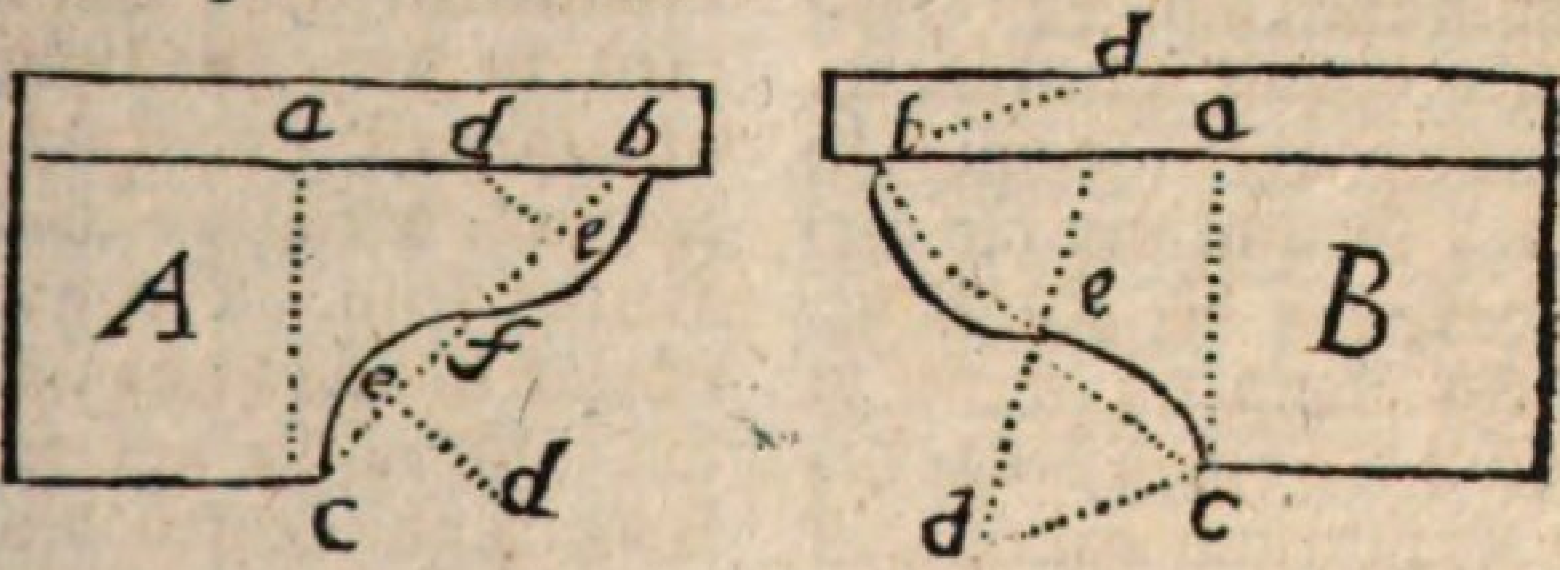


In beyden Arten iſt die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der erſten Art werden die ſenkrechten Linien a c und b f in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g die Viertelkreiſe b e und c e, jener einwerts, dieſer auswerts beſchrieben. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte b e und c e ein gleichſeitiges Dreyek beſchrieben, aus deſſen Scheitel d, d, die Bogen b e, und c e beſchrieben werden.

Kehlleiſte.

(Baukunſt.)

Ein Glied in den Geſimſen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte Rinnleiſte iſt. Es wird alſo ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden iſt die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der erſten Art A, wird die Linie b c in vier gleiche Theile getheilt, ſo daß b e und c e jede der vierte Theil dieſer Linie iſt. Aus den Punkten e werden die Linien e d auf b c perpendicular gezogen, und ſo lang als b e oder c e genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen b f und c f gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichſeitiges Dreyek, wie die Figur zeiget, gezogen; aus deſſen Scheitelpunkten d die Bogen b e und c e gezogen werden.



Kenner.

(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienet in jedem Zweig der ſchönen Künſte der, welcher die Werke der Kunſt nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verſchiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu ſchätzen im Stand iſt. Der Kenner ſteht zwiſchen dem Künſtler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechaniſche der Kunſt verſtehen, und auch die Ausführung deſſelben in ſeiner Gewalt haben; dieſer empfindet nur die Würkung der Kunſt, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derſelben begierig iſt. Alle drey urtheilen über die Kunſtwerke, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe. Der

Künſtler, wenn er nicht zugleich ein Kenner iſt, und er iſt es nicht allemal, beurtheilt das Mechaniſche, das, was eigentlich der Kunſt allein zugehört; er entſcheidet, wie gut oder ſchlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künſtler dargeſtellt hat, was er hat darſtellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunſt beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunſt iſt: den Geſchmak des Künſtlers in der Wahl der Sachen; ſeine Beurtheilungskraft in Anſehung des Werths der Dinge; ſein ganzes Genie in Abſicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, ſo wie es iſt, mit dem, was es ſeiner Natur nach ſeyn ſollte, um zu beſtimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demſelben, und weiß überall die Gründe ſeines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt ſich zuerſt dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man iſt ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenſtände hat, die die Kunſt bearbeitet; ein Kenner, wenn zu dieſem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geſchmak, und Einſicht in die Natur und das Weſen der Kunſt hinzukommt; aber ein Künſtler wird man allein durch Uebung in der Kunſt.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meiſtentheils Leuten gegeben, die weitläuftige hiſtoriſche Kenntniſſe von Künſtlern und Kunſtwerken haben; die aus der Manier den Meiſter erkennen; die die ganze Geſchichte berühmter Werke beſitzen; die von den mechaniſchen Regeln der Kunſt, mit den eigentlichen Kunſtwörtern und Redensarten zu ſprechen wiſſen. Aber alles dieſes gehört noch nicht zu dem Weſentlichen der Wiſſenſchaft, die ein Kenner beſitzen muß. Die wahre Kenntniß gründet ſich auf richtige Begriffe von dem Weſen und der Abſicht der Künſte überhaupt; aus dieſen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunſtwerks; beſtimmt, in welchem Grad es ſchätzbar und brauchbar ſey, und ob es ſich für die Zeit und den Ort ſchiket; er ſieht kein Werk als einen Gegenſtand der Liebhaberey, ſondern als ein zu einem gewiſſen Zwek beſtimmtes Werk an, und beurtheilet daher, in wiefern es ſeine Würkung thun könne, oder müſſe. Er kennet den Geſchmak verſchiedener Zeiten und Völker, die verſchiedenen Grade ſeines Wachsthums, und unterſcheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuſchreiben iſt. Darum muß er ein Kenner der Menſchen und der Sitten ſeyn. Sein eigener Geſchmak iſt ſicher und überlegt; darum fühlt er die ſo mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das ſeiner Beſtimmung nach die erſte rohe Geſtalt des Schönen haben muß, deßwegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechaniſche der Kunſt erkennet

kennet er für Unvollkommenheiten, hält ſie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, das die genaue Befolgung aller mechaniſchen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerſt auf den Geiſt und die Kraft der Gedanken ſieht. Seine Urtheile über Kunſtwerke ſind allemal beſtimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, ſondern immer die beſondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weiß.

Hier entſtehen die Fragen, in wiefern der Künſtler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kuuſt urtheilen können, und wer überhaupt über den Werth eines Werks der Kunſt der beſte Richter ſey?

Es ſcheint natürlich und vernünftig, daß der Künſtler in jeder Abſicht der beſte Richter über die Werke der Kunſt ſey; und doch leidet dieſes eine beträchtliche Einſchränkung. Wer viel mit Künſtlern umgegangen iſt, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß ſie ſehr ſelten von gewiſſen Vorurtheilen frey ſind, die ſie zu parteyiſchen Richtern machen. Was **Webb** von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künſtlern angemerkt werden. „Selten, ſagt er, hab ich einen Künſtler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewunderer irgend einer beſondern Schule geweſen, oder ſich nicht an irgend eine beſondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen ſie, ſo wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. Dann ziehen auch die Schwierigkeiten, die ſie in der Ausübung der Kunſt finden, ſie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit ſie verleiten, die Pinſelſtriche, die ihrer Manier am nächſten kommen, vorzüglich zu ſchätzen*).“ Es gehört ſo ſehr viel dazu es in Ausübung der Kunſt zu einer gewiſſen Vollkommenheit zu bringen, daß faſt das ganze Nachdenken des Künſtlers dahin gezogen wird. Hat er dann nicht ein ſonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, ſo bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunſt liegende, oder von der Kunſt unabhängliche Schöne, ſo wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Menſch in Beurtheilung der Dinge zuerſt auf das fällt, was ihm am geläufigſten iſt, ſo fällt auch die Aufmerkſamkeit des Künſtlers, in Beurtheilung der Kunſtwerke, zuerſt auf das, was blos Kunſt iſt; und gar oft bleibt er nicht nur dabey ſtehen, ſondern richtet auch wol ſeine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunſt. Man ſieht alſo Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonſetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie ſchärfen; andre die blos auf den ſchönen Geſang ſehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter jedes Gedicht erheben, das wolklingend iſt; andre das, was witzig iſt.

Dieſes ſind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweiſen, daß nicht jeder gute Künſtler ein guter Richter über den Werth der

*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. II. am Ende.

der Kunſtwerke ſey. Es kann ein Werk in Anſehung eines Theils der Kunſt große Vollkommenheit haben, und doch ſehr wenig werth ſeyn*). Daher kommen die einander ſo gerade widerſprechenden Urtheile der Künſte aus verſchiedenen Schulen.

Ein Werk iſt zwar nie vollkommen, ſo lang ein würklich geſchikter Künſtler Fehler darin entdeket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth ſeyn, wenn alle Künſtler zuſammen, als Künſtler, nichts auszuſetzen haben. Man ſieht Geſichter, die jeden Menſchen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verſchiedenes auszuſetzen iſt, das doch Niemand ausſetzt, als wer über Verhältniß und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Menſch lieſt, als die Dichter, die alſo außer der Kunſt gar keinen Werth haben. So ſieht man oft die Tonkünſtler mit Entzüken einer Muſik zuhören, die keinen andern Menſchen das geringſte empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundſatz annehmen, was an einem andern Orte bewieſen worden iſt**), daß das, was den Kunſtwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunſt liege: ſo können wir auch behaupten, daß der Künſtler, der nicht zugleich die Kenntniß des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunſtwerke ſey.

Wollt ihr wiſſen, ob ein Werk kunſtmäßig ſey, ſo fragt den Künſtler darüber; verlangt ihr aber zu wiſſen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künſte ſchätzbar ſey, ſo fraget den Kenner: aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entſcheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen ſoll, dieſes müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

*) S. Werke der Kunſt.

**) S. Werke der Kunſt.

Die Frage, wiefern jedermann berichtiget, oder tüchtig ſey, über Künſtler und Kunſtwerke zu urtheilen, iſt alt; und Cicero ſpricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles, der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über ſeine Gemählde zugeſtanden hat. Die Sache läßt ſich auf ganz einfache Grundſätze bringen, und völlig entſcheiden.

Wir müſſen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geſchehen. Jede klare Vorſtellung, auf die wir Acht geben, würkt entweder auf unſre Empfindung, oder ſie beſchäfftiget unſre Vorſtellungskraft. Jenes geſchieht auf eine mechaniſche, uns meiſtentheils unbekannte Weiſe, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden; dieſes äußert ſich auf zweyerley Art: entweder beſtreben wir uns die Sache deutlich zu faſſen, oder wir beurtheilen ſie. Dieſe drey Würkungen zeigen ſich gar oft auf einmal, ſo daß wir ſie nicht unterſcheiden. Daher geſchieht es nicht ſelten, daß wir von den vorkommenden Gegenſtänden ganz unbeſtimmt ſprechen, und Empfindungen wie Urtheile ausſprechen. Anſtatt zu ſagen, die Sache gefalle oder mißfalle uns, ſagen wir, ſie ſey ſchön, vollkommen, gut, oder ſchlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar oft nicht von der Sache ſelbſt her, ſondern entſteht aus der gelungenen oder

mißlungenen Bemühung ſie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieſes ſchreiben wir oft dem Gegenſtand zu, wo es doch nur von uns ſelbſt herkommt.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig in unſern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entſtehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leidfaden, vermittelſt deſſen man ſicher aus dieſem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol voneinander unterſcheiden: 1. Den unmittelbaren Eindruk des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwürkung unſrer ſeits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung entſteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorſtellung von dem Gegenſtand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erſte iſt, wie ſchon angemerkt worden, ganz mechaniſch, wie der Geſchmak an Speiſen: und dieſe Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem ſie ſich unſrer Vorſtellungskraft darſtellen, es ſey daß wir ſie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals, als nach einer Beſtrebung die Sache zu erkennen, weil ſie eine Würkung dieſer Beſtrebung iſt. Das Urtheil aber hat nie ſtatt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenſtand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinſtimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, **wer über Werke des Geſchmaks oder der ſchönen Künſte der beſte Richter ſey,** ſo müſſen wir, den hier entwikelten Begriffen zufolge, dieſe Frage in drey andere zertheilen: 1. Wem ſoll man am meiſten trauen, wenn er nach den mechaniſchen Eindrüken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Weſſen Urtheil ſoll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entſcheiden, ob es einen Werth hat, in Abſicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer iſt der zuverläſſigſte Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkomenheit eines Werks, in ſo fern es einem gewiſſen Urbild oder idealen Muſter entſprechen muß?

Die erſte Frage wird alſo beantwortet: Jeder Menſch, der dem Werk gehörige Aufmerkſamkeit zuwendet, und ſo viel Beſonnenheit hat, daß er ſeiner eigenen Empfindungen gewiß iſt, muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeſtändigkeit beſchuldigen wollen, der ſie gewiß nicht ſchuldig iſt: ſo müſſen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menſchen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen beſondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausſpruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) iſt richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern ſehr viel darin ab. Dieſer Menſch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat ſein Gefühl ſchon durch lange Uebung geſchärft. Ihm iſt nun ſchon angenehm, was der erſte noch gar nicht fühlt; ihm iſt das ſchon zu roh und hart, was dem erſten gerade recht iſt. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deßwegen, daß die Gründe der Empfindung verſchie-

den ſeyen; denn ehedem urtheilte der nun feinere Kenner eben ſo, wie itzt der noch ungeübte; ſondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn er das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man alſo nicht fragen, wer am richtigſten urtheile, ſondern wer den feinſten Geſchmak habe. Der gemeine Mann, der in ſeinen Luſtbarkeiten noch roh iſt, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze und etwas grobe Luſtbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte ſie ehedem; itzt aber, da er ſchon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze, und Luſtbarkeiten, die ihn auch nicht erſchüttern. Dieſer hat alſo Recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunſtrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rükſicht auf den Zuſchauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn ſie für rohere Zuſchauer beſtimmt, und die feinere, wenn ſie für feinere Menſchen gemacht iſt. Obgleich alſo die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede iſt, ganz mechaniſch iſt, ſo muß das Urtheil des Kenners überlegt ſeyn, nicht das, was ihm mechaniſch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt oder getadelt werden, ſondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menſchen, für die das Werk gearbeitet iſt, nicht erreicht, oder überſteiget.

Sollen wir Europäer dem Aſiater ein unrichtiges Gefühl zuſchreiben, wenn wir ſeine Muſik unharmoniſch, grob und barbariſch finden? Keinesweges; wir müſſen ihm auf ſein Wort glauben, daß ſie ihn ermuntere. Dieſe Würkung hätte ſie auch auf uns, wenn wir ſo ungeübt wären als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Muſik ergetzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft abſprechen, der mit einer feinen und ſehr künſtlichen Symphonie ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anſtrengung des Geiſtes deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, geſehen. Der unmittelbare Zwek der ſchönen Künſte geht nicht auf deutliche Erkenntniß; da ſie aber eine von den Urſachen des Vergnügens iſt, ſo iſt ſie in ſo fern doch ein Gegenſtand derſelben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der ſchönen Künſte haben, aus dem geſuchten Uebergang von undeutlicher Erkenntniß zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatiſchen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet und ſo zu Ende bringt, daß jede Urſache ihre natürliche Würkung erreicht. In dem Umfang der ſchönen Künſte giebt es häufige Schönheiten von dieſer Art. Alſo kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer dieſe am beſten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menſchen, die dieſes Vergnügen nicht kennen, weil ſie das Beſtreben deutlich zu erkennen nie fühlen; dieſe würden alſo über dieſen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man ſagen, daß die verſtändigſten Menſchen ſich am meiſten beſtreben, überall, wo es angeht, deutlich zu ſehen. Dieſes Beſtreben aber kommt ſowol von einem dazu an-

gebohrnen Trieb, den Menſchen von viel Verſtand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wiſſenſchaften. Ob ein Werk der Kunſt gut angeordnet ſey, daß das Ganze einen gewiſſen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwikelte Handlung ſich gut entwikle; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beſchreibung ordentlich und beſtimmt ſey; ob ein Bild, ein Gleichniß, eine Metapher von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich ſey, und noch andre Fragen dieſer Art, kann der Verſtändigſte und der Philoſoph am beſten beantworten, wenn er ſonſt gleich weder Kenntniß der ſchönen Künſte, noch einen geübten Geſchmak hat.

Hingegen bleibet ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntniß, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in ſo fern er daher entſteht, blos dem Künſtler und dem Kunſtrichter: das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntniß der in dem Werk beobachteten Kunſtregeln entſteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunſt ſetzet eine Wiſſenſchaft voraus, die der Kunſtrichter in dem vollkommenen Werk anſchauend erkennt. Der Tonſetzer bemerkt bey Anhörung der Muſik, wie genau jede einzele Regel des harmoniſchen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkom̃en gezeichneten Landſchaft, hat der die Theorie ſeiner Kunſt beſitzende Mahler, alle Regeln der Perſpektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und ſieht die Uebereinſtimmung des Werks mit denſelben. Gar oft iſt dieſes Vergnügen das einzige, das Künſtler und Kunſtrichter von Werken der Kunſt haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es ſonſt an Geiſt und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieſer Art der Vollkommenheit iſt, da ſind ſie die einzigen Richter.

Nun iſt noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil ſowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derſelben betrifft. Beynahe in jedem Werke der Kunſt machen die Schilderungen, oder die Darſtellung gewiſſer in der Natur vorhandenen Dinge, das Vornehmſte des Inhalts aus. Die Dichtkunſt ſchildert Charaktere der Menſchen, bildet jede Tugend und jedes Laſter ab: drükt die Sprache jeder Leidenſchaft und Empfindung aus; dieſes thut auch die Muſik, und die zeichnenden Künſte beſtehen ganz aus Schilderungen. Es ſcheinet der wichtigſte Theil ihrer Vollkommenheit zu ſeyn, daß dieſe Schilderungen bis zur Täuſchung natürlich ſeyen. Wer ſoll nun dieſes beurtheilen? Hier iſt die Antwort ſehr leichte: Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunſt eigene Art des Ausdruks richtig verſteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunſt. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verſtehen, iſt es möglich zu verſtehen, iſt es möglich zu beurtheilen, ob die Töne, die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenſchaftlichen Sprache ſeyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur ſehr helle Vorſtellungen von Phyſionomien, von redenden Geſichtsbildungen und Stellungen hat, iſt ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem hiſtoriſchen Gemählde; und ſo iſt ein Kenner der Menſchen ein guter Richter der Gedichte, wenigſtens der einzeln

Theile, da Menſchen und menſchliche Eigenſchaften geſchildert werden. Die beſten Richter ſind in dieſem Stüke die, in deren Köpfen das reinſte Tageslicht leuchtet. Dieſes iſt nicht allemal der Fall der Künſtler; die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorſtellungen ſind die lebhafteſten, aber nicht allemal die richtigſten und deutlichſten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunſt eigenen Ausdruk erfordert. Man mag noch ſo deutliche und ſo beſtimmte Begriffe von allem, was zum Menſchen gehört, haben: ſo kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man ſich nicht völlig mit ſeiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und ſo verhält es ſich auch mit den übrigen Künſten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältniſſe nachgedacht, und ſein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem iſt doch in der Sprache der zeichnenden Künſte nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unſrer Vorſtellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunſterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunſt erlangt wird. Demnach urtheilet der philoſophiſche Kenner hier am beſten; obgleich auch jeder Menſch von hellem Geiſt wol urtheilen kann.

Noch iſt vielleicht die wichtigſte der hier unterſuchten Fragen übrig: Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerſt muß der Grund angegeben werden, auf den ſich dieſes Urtheil ſtützen ſoll; darüber iſt in einem andern Artikel geſprochen worden *). Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunſt auf etwas beſtimmtes abzielen müſſe. Seinen Zwek, das was es ſeyn ſoll, muß man aus ſeiner Art abnehmen können. Iſt dieſes geſchehen, ſo hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen iſt, und der wird es am beſten beurtheilen, der ſowol das Urbild, als das Werk am vollkommenſten gefaßt hat; fehlt uns das Urbild, ſo können wir dem Werk überhaupt ſeine Stelle nicht anweiſen. Welcher verſtändige Menſch würde die Frage beantworten, ob ein gewiſſes Inſtrument gut ſey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen ſoll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art ſähen: ſo könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Nettigkeit gemacht, und an einander gefügt ſey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Feſtigkeit habe: aber ob der Baumeiſter in der Anlage, und in der Einrichtung, ſich als ein verſtändiger Mann, oder als ein leichtſinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts ſagen. Wir wiſſen ja nicht, was es für ein Gebäude iſt.

Es giebt gar viel Liebhaber, die dieſe ſo ſehr einfache und ſo einleuchtende Grundſätze der Beurtheilung ganz aus den Augen ſetzen. Und daher kommt es, daß ſie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß ſie ſich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wiſſenſchaft dazu gehörte über den Werth eines

Werks

*) S. Werke der Kunſt.

Werks der Kunſt zu urtheilen. Dieſer Wahn macht, daß ſie jedem, den ſie, bisweilen ſehr unverdienter Weiſe, für einen Kenner halten, nachſprechen, und aus vollem Munde loben oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß ſo mancher Künſtler ohne Verdienſt, oder Schuld, in einem guten oder ſchlechten Rufe ſteht.

Gleichwol iſt es keine ſchwere Sache zu wiſſen, was in jeder Kunſt, jede Art des Werks eigentlich ſeyn ſolle. Wem fällt es ſchwer zu begreifen, daß das hiſtoriſche Gemählde Menſchen vorſtellen müſſe, die in einer intereſſanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkungswürdigen Vorfall verſammelt ſind; daß des Mahlers Schuldigkeit iſt, uns dieſe Handlung ſo vorzuſtellen, daß das, was jede der gemahlten Perſonen dabey empfindet, in ihrem Geſicht, in ihrer Stellung und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer ſolchen Handlung, beſitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenſchaftlichen Minen, Gebehrden und Stelluugen: ſo iſt gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wiſſen, daß jedes Tonſtük entweder Aeußerungen eines in Leidenſchaft geſetzten Herzens durch den Geſang ausdrüken, oder unſer Gemüth in gewiſſe Empfindungen ſetzen ſoll? Selbſt die Werke der dramatiſchen Dichtkunſt, über deren Beſchaffenheit die Kunſtrichter ſo geheimnißvoll ſprechen, ſind gar nicht ſchwer zu beurtheilen. Man darf ſich nur erſt ſagen, daß das Schauſpiel eine intereſſante Handlung vorſtellen müſſe, bey welcher wir das Verhalten der intereſſirten Perſonen ſo natürlich vor uns ſehen, als wenn die Sache ſelbſt vor unſern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauſpieler nicht blos für dieſen Fall erdichtete, ſondern würklich in dieſem Handel begriffene Perſonen wären. Welcher Menſch von einigem Nachdenken wird ſich denn ſcheuen, ſein Urtheil zu ſagen, ob das Schauſpiel ihm das würklich gezeigt hat, was er hat ſehen wollen? Oder was für Wiſſenſchaft gehöret dazu, zu ſagen, ob die Handlung, die wir ſehen, eine intereſſante und natürliche Handlung ſey; ob dieſer Mann, den man uns als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrieger, oder als einen rachſüchtigen Menſchen beſchrieben hat, würklich ein ſolcher ſey?

Alſo brauchen bloße Liebhaber ſich gar nicht um die Regeln der Kunſt, ſondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zwek der verſchiedenen Arten der Kunſtwerke zu bekümmern. Nach dieſen Begriffen können ſie ohne alle Kunſttheorie, das Weſentlichſte von dem Werth ſolcher Werke ſelbſt beurtheilen. Rouſſeau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verſtandes und Herzens geſchriebenen Bücher, einen ſehr einfachen Grundſatz angegeben, der ſich leicht auf die Beurtheilung der Kunſtwerke, in ſo fern ſie zu allgemeinem Gebrauch beſtimmt ſind, anwenden läßt. „Ich meiner ſeits, läßt er jemand ſagen, habe keine andre Art, das, was ich leſe, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorſtellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leſer nicht zum Gu-

ten

ten lenkt *).“ Mit dieſem Grundſatz iſt es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben ſo leicht würde die Beurtheilung der Kunſtwerke ſeyn, wenn unſre Kunſtrichter und die Verfaſſer der manigfaltigen periodiſchen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geſchmaks beurtheilet werden, ſich angelegen ſeyn ließen, anſtatt ſo viel Geheimnißvolles von den Regeln der Kunſt, in einer dem gemeinen Leſer unverſtändlichen Kunſtſprache, zu ſagen, ihm auf die rechte Spur hülfen, ſelbſt zu urtheilen. Dieſes wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunſt überhaupt, und jedes Zweiges derſelben beſonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und ſo die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einfalt darſtellte, und auf populare Kenntniß zurükführte.

Man überlaſſe den Künſtlern und Kunſtrichtern über die Geheimniſſe der Kunſt, und über die Regeln zu urtheilen, und halte ſich an die Würkung, die ihre Werke auf verſtändige und nachdenkende Menſchen machen. Wem iſt etwas daran gelegen zu wiſſen, nach was für Regeln das Kleid gemacht iſt, das ihm gut ſitzt und commod iſt; oder wie die Speiſe zugerichtet worden, die ihm gut ſchmekt, und wol bekommt? Man bekümmere ſich nur erſt überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte ſich ein Urtheil über die Beſchaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was ſie eigentlich ſeyn ſoll. Hat der Liebhaber einmal die erſten Grundbegriffe über die Werke der Kunſt: ſo übe er ſich fleißig im Genuß dieſer Werke. Dadurch wird ſein Geſchmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zulezt ein Kenner werden. Man ſetze, daß bey einem noch etwas rohen Volke dramatiſche Schauſpiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geſchmak dieſes Volkes für ſolche Schauſpiele nach und nach anzubauen. Wenn dieſer Kenner verſtändig genug iſt, ſo wird er ſich begnügen das Volk nur auf die erſten Grundbegriffe der dramatiſchen Kunſt aufmerkſam zu machen. Er wird ihm ſagen, daß es die verſtellten Menſchen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derſelben, gerade ſo beurtheilen ſoll, wie es die Menſchen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor ſich findet; er wird ihm blos rathen, das für ſchlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch ſchon einigermaßen kennt, widerſpricht; die erdichteten Menſchen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur iſt, die abgeſchmakt reden und handeln, wie gar kein Menſch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze wichtig genug ſeyen; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder ſchon verfeinert ſeyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Dieſe Dinge werden ſich allmählig von ſelbſt einfinden. Wenn der Menſch nur einmal auf dem rechten Weg des Geſchmaks und des Nachdenkens iſt, ſo geht er von ſelbſt weiter. Aber wenn man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverſtändlicher Vorſchriften den Weg ſchwer gemacht hat, dem iſt hernach ſehr ſchwer wieder fortzuhelfen.

*) Nouvelle Heloiſe T. I. Let. 18.

Kirche.

(Baukunſt.)

Aus der Beſtimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeiſter den Plan ſeiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen itzt die gemeinſten öffentlichen Gebäude ſind, ſo verdienen ſie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeiſters. Meiſtentheils ſind ſie zu einem doppelten Gebrauch beſtimmt; zur Anhörung der geiſtlichen Reden, und zur Feyer gottesdienſtlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Proteſtanten, wo das erſtere die Hauptſache iſt; andre aber, wie die größten und prächtigſten Kirchen der römiſch-katholiſchen Chriſten, ſind vorzüglich zum zweyten Gebrauch beſtimmt, und der erſtere iſt nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeiſter beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet ſind, werden natürlicher Weiſe ſo angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die **Halle**, das **Schiff**, die **Abſeiten**, und den **Chor**. Das Schiff iſt der vornehmſte und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien ſteht. Die Abſeiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor iſt der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum iſt er am Ende des Schiffs um etliche Stufen über daſſelbe erhoben, damit alles, was darauf vorgeht, von dem im Schiffe verſammelten Volke könne geſehen werden. Die Halle iſt ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz ſtoßen.

An der vordern Seite des Chors ſteht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor ſelbſt iſt nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben ſeine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Platz iſt, wo die zum Abſingen der Hymnen und andrer Geſänge beſtellten Sänger ſtehen. Darum muß der Baumeiſter den Chor nach den Regeln der **Akuſtik**, oder der Wiſſenſchaft von der beſten Verbreitung des Schalles, einrichten. Was in dem Chor geſungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederſchall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor ſind noch ein paar beſondere Abtheilungen, davon eine die Sacriſtey genannt wird, wo die zum Gottesdienſt gehörige Geräthſchaft, die heil. Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienſtlichen Feyer ſich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff ſeine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geſchmak, der in einer ſolchen Kirche, ſowohl in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenſcheinlich herrſchen muß, iſt Größe und feyerliche Pracht. Und es iſt kein Werk der Baukunſt, wo der Baumeiſter ſo viel großen Geſchmak nöthig hat, wie bey dieſem. Der Anblik muß jeden Anweſenden mit

Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da ſeyn; auch nichts ſchimmerndes, das nur blendet. Einfalt, mit Größe verbunden, iſt der Charakter einer vollkommnen gebauten Kirche. Darum ſind einzelne, hier und da zerſtreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, iſt das Vorzüglichſte. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, ſo müſſen ſie ſich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile deſſelben ausmachen, welches allemal möglich iſt. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, ſo gebräuchlich ſie auch ſind, ſtreiten gegen den wahren Geſchmak, der in einem ſolchen Gebäude herrſchen ſoll.

Vielleicht iſt eine einzige beſondere Anmerkung hinlänglich, einem verſtändigen Baumeiſter die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es iſt in Brüſſel eine Kirche, (auf den Namen derſelben beſinne ich mich nicht mehr,) wo an jedem Pfeiler des Schiffs die Statue eines Heiligen ſteht. Dieſe Statuen ſind groß, und in gutem Verhältniß mit dem Gebäude; aber zum Ganzen thun ſie nicht die geringſte Würkung, weil jede für ſich ſteht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor ſich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. ſ. f. Wie leichte wäre es da geweſen, alle dieſe Statuen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte ſie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn ſie dem Volke das Beyſpiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Perſon. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verſtärken, und ſind der wahren Abſicht der Kunſt gemäß.

Es iſt ſehr gewöhnlich, daß an den Abſeiten der Hauptkirchen verſchiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieſes iſt, ob es gleich durchgehends üblich iſt, ein Mißbrauch, gegen deſſen Fortpflanzung die Baumeiſter arbeiten ſollten. Denn dieſes hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz beſondre Gelegenheiten dienende gottesdienſtliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menſchen kommen, können ja beſondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieſes wenige kann hinlänglich ſeyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen oder bauen laſſen, zu zeigen, wie nöthig es ſey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu ſehen. Auch dieſem Theile der Kunſt fehlet es noch an einer wahren gründlichen Kritik, die den Baumeiſter in ſeinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkührlich verfährt, ſo läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die proteſtantiſchen Kirchen erfodern eine andre Anordnung. Der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an deſſen Stelle, am Ende des Schiffs, ein etwas erhabener Platz iſt, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke ſichtbar ſind. Auch die Abſeiten ſind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk verſammelt iſt, ehe mit dem Gottesdienſt der Anfang gemacht wird. Indeſſen ſchaden die Abſeiten nichts, wenn ſie als Gänge gebraucht werden: nur müſſen ſie nicht, wie

hau-

häufig geſchieht, zu eben dem Gebrauch beſtimmt werden, als das Schiff; denn es iſt geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu ſtellen, wo es weder den Prediger, noch die Geiſtlichen ſehen kann, die in andern gottesdienſtlichen Verrichtungen begriffen ſind. Kirchen, wo dieſe Ungereimtheiten vorkommen, und ſie ſind nicht ſelten, beweiſen, wie wenig man auch in einem ſo wichtigen Gebrauch der Baukunſt, nach Grundſätzen verfährt.

Das Wichtigſte bey Anordnung einer proteſtantiſchen Kirche iſt eine ſolche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne geſehen und auch verſtanden werde. Dazu iſt nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteſte. Ein nicht allzulängliches Vierek geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, ſondern an einer ſchmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung iſt es, die ich irgendwo geſehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstiſches und Taufſteines, eine Art einer ſogenannten Emporkirche ſteht, an deren Mitte die Kanzel iſt.

Um in ſolchen Kirchen den Platz ins engere zuſammen zu ziehen, wird oft über die Abſeiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Emporkirchen nennt, weil der Platz, da das Volk ſitzet, empor gehoben iſt. Dieſes iſt überall nöthig, wo die Verſammlung ſehr zahlreich iſt, und der Zuhörer über tauſend ſind. Denn ein Schiff dieſe zu faſſen, würde ſchon zu groß ſeyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verſtanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen beſtimmt ſind, erfodern inwendig eben keine Pracht, wenigſtens keinen Reichthum; denn dieſer würde nur die Aufmerkſamkeit ſtöhren. Alſo kann man ſich hier mit edler Einfalt, und mit den ſchlechterdings weſentlichen Verzierungen der Baukunſt begnügen. Aber dieſe Kirchen müſſen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieſes die Zuhörer, die den Prediger im Geſichte haben müſſen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet ſeyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anſtand haben, daß kein Menſch von Geſchmak ſich an irgend etwas ſtoße. Weiß ſollten Deken und Wände nicht gelaſſen werden, weil ſie blenden; eine ſanfte gründliche oder röthliche Farbe ſchiket ſich beſſer. Ueberall aber müßte auf die höchſte Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit geſehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den erſten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuſer; weit mehr glattes, als buntes; wenigſtens ein ſchönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verſchnökeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn ſie nur gute Verhältniſſe haben, geben den Kirchen ein ſchönes Anſehen; weit mehr aber eine Cupel. Die ſehr hohen und ſchmalen, wie Nadeln geſpitzten Thürme ſind Einfälle eines ſchlechten arabiſchen Geſchmaks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, ſtehen am beſten.

Schon die Griechen hielten in den ſchönſten Zeiten der Baukunſt, die joniſche Ordnung für die ſchiklichſte zu den Tempeln ihrer Götter *), und ſie iſt es auch für unſre Kir-

*) S. Joniſch.

Kirchen. Wir wollen die doriſche Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeiſter die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieſes nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnſchädeln von Opferthieren zu verzieren. Was ſich für einen heidniſchen Tempel ſchikte, kann darum nicht an einer Kirche ſtehen.

Billig ſollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze geſetzt ſeyn. Nur die Kloſterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöſtern müſſen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, iſt ein Mißbrauch, über den ſchon lange geſchrien wird. Zu Monumenten für Verſtorbene könnten ſie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis ſelbſt.

Die größte, ſchönſte und prächtigſte Kirche der Welt iſt wol die Peterskirche in Rom, und nach dieſer die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunſt, die jemals unternommen worden. Der Jeſuit **Bonanni** hat eine eigene Geſchichte der Peterskirche geſchrieben *). Um denjenigen Leſern, die ſelbſt nicht an die Quellen der Kunſtnachrichten kommen können, einigen Begriff von dieſem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an:

Das Ganze dieſes erſtaunlichen Werks beſteht aus der Kirche ſelbſt, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit iſt. Dieſen Vorhof ſchließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen ſtehen. Das Dach über die beyden Säulengänge iſt flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, beſetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegenüber, ſteht der berühmte **Obeliscus des Seſoſtris**, den ehemals der Kaiſer Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabſt **Sixtus V.** durch den berühmten Baumeiſter **Fontana** in dieſen Vorhof hat ſetzen laſſen *). Dieſer Obelisk iſt von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Poſtament, das an ſich 32 Fuß hoch iſt a).

Die Kirche ſelbſt iſt ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römiſche Palmen, oder 666$\frac{2}{3}$ pariſer Fuß. Die Breite des Gewölbes über das Schiff iſt 123 Palmen; und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt ſich eine prächtige Cupel, die von **M. Angelo** angegeben, und durch die Baumeiſter **della Porta** und **Fontana** ausgeführt worden. Am Haupteingange iſt eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen iſt.

Den Anfang zu dieſem Gebäude machte **Julius II.** unter dem Baumeiſter **Bramante**. Nachher haben die größten Meiſter der Kunſt, **M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini** u. a. ihre Kunſt daran gezeiget. **Fontana**, der ein eigenes Werk über dieſe Kirche geſchrieben hat, ſchätzet, daß es zu ſeiner

*) Hiſtoria templi Vaticani, Romae 1700. Fol.

*) Die Beſchreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym Plinius, Hiſt. Nat. L. XVI. c. 40. leſen.

a) S. Erklärung einer ägyptiſchen Spitzſäule zu Rom . . . Berl. 1768. 8.

ſeiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekoſtet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmälern, ſind der Größe und Pracht des Gebäudes angemeſſen.

Nach dieſem iſt die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen ſeiner Größe merkwürdig iſt. Ihre ganze Länge iſt 500 Engliſche Fuß. Inwendig iſt ſie, bis zuletzt an die Cupel, 215 Fuß hoch; und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel ſtehenden Laterne 440 Fuß *).

Von der Kirchenbaukunſt überhaupt handeln: Das 5te Buch der Architettura di Baſt. Serlio, Par. 1547. f. — Das vierte Buch der Arch. di And. Palladio ... Ven. 1570. fol. 1769. f. — Das 6te und 7te Kap. des dritten Bandes von J. F. Blondels Cours d'Architect. S. 298 u. f. — Elevation du Portail, coupe et profil et plan d'une Egliſe paroiſſiale, p. C. Dupuis f. 4 Bl. — Egliſes et Autels, p. Neufforge, f. 6 Bl. — Aigle ou Lutrin pour un Choeur d'Egliſe, p. de la Foſſe, f. 4 Bl. — Plan et Elevat. d'un Choeur d'Egl. p. Corneille, f. 4 Bl. — Nouv. Deſſeins d'autels et de baldaquins, p. Pineau, f. 4 Bl. — Div. Deſſeins pour tabernacles, autels, epitaphes, p. Rudolph, f. 6 Bl. — Ueber Kirchenbaukunſt, von G. N. Fiſcher, im 4ten St. des 1ten Bds. S. 169 der Monatsſchrift der Berl. Akademie der Künſte. — Neu Façonnirte Orgelverkleidung und unterſchiedliche Wandkanzeln, von J. J. Schübler, f. 6 Bl. — Grabſteine, von Ebend. fol. 6 Bl. — Altäre, von J. R Fäſch, f. 6 Bl. — —

Von der Geſchichte der Kirchenbaukunſt handeln: Hiſt. des Temples des Payens, des Juifs et des Chrétiens, p. l'Abbé Ballet, Par. 1760. 12. — Hiſt. de la diſpoſition et des formes differentes que les Chrétiens ont donnés à leurs temples depuis Conſtantin le grand jusqu'à préſent, p. Mr. le Roi, Par. 1764. 8. Deutſch, bey des Abt Laugier Neuen Anm. über die Baukunſt, Leipz. 1768. — Delle Baſiliche antiche e ſpecialmente di quella di Vicenza ... dal C. Enea Arnaldi, Vic. 1767. 4 mit Kupf. — Temples anc. et mod. ou Obſervat. hiſtor. et crit. ſur les monumens d'Architect. Grecque et Gothique, p Mr. L. M. Lond. 1774. 8 mit K. — Hiſtor. architektoniſche Beobachtungen über die chriſtlichen Kirchen, von A. Hirt, im 1ten St von Italien und Deutſchland, eine Zeitſchrift, Berl. 1789. 8. —

Nachrichten und Abbildungen von Tempeln und Kirchen geben die, bey dem Art. Bauart, angezeigten Schriften und Blätter, wozu noch, im Ganzen, gehören: Antichità e Pregi delle Chieſe Guaſtalleſe ... del Padre Iren. Affo, Parm. 1774. 4. — Proſpecte und Grundriß der Kirche von St. Genevieve, 4. 8 Bl. — —

*) S. Deſcription de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guil. Dugdale et de Chrſt. Wren. — Auch iſt noch An hiſtorical deſcription of S. Paul's Cathedral, Lond. 1767. 12. erſchienen.

Kirchenmuſik.

Man findet, daß die Muſik ſchon in den älteſten Zeiten bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten iſt gebraucht worden: und wenn dieſes nicht der älteſte Gebrauch dieſer Kunſt iſt, ſo iſt es doch der vornehmſte, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da ſie bey andern

Gelegenheiten eben keine ſehr wichtige Rolle ſpielt. Weil alſo der Tonſetzer bey der Kirchenmuſik die beſte Gelegenheit hat, mit ſeiner Kunſt etwas auszurichten, ſo muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen ſeyn, wenn ein Meiſter der Kunſt übernähme, die Materie von der mannichfaltigen Anwendung der Muſik, bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten, von Grund aus zu unterſuchen; denn allem Anſehen nach würde er noch neue und wichtige Arten dieſe Kunſt anzuwenden entdeken, und von dem, was zufälliger Weiſe hier und da eingeführt worden iſt, würde er manches als unſchiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichſten Formen der Kirchenmuſik einſchränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerſt kommt der Choral in Betrachtung, oder das Abſingen geiſtlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verſchiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder urſprünglich einſtimmig, und die Gemeinde ſang ſie im Uniſonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein ſolcher Geſang klinget, da viele Stimmen beſtändig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieſes Geſanges durch die Orgeln etwas zu verbeſſern geſucht, wiewol es nicht hinlänglich iſt. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Geſang vierſtimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten iſt. Die urſprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal feſtgeſetzte Geſang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geſchieht es noch itzt, daß in den meiſten Kirchen von der Gemeinde nur die urſprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus geſungen wird, da die andern Stimmen unter einen beſonders dazu beſtellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonſetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach ſeinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt ſich auch verſtehen, was die Lehrer der Muſik damit ſagen wollen, wenn ſie in der Anweiſung zum Satz vorſchreiben, daß der Cantus Firmus bald in dieſe, bald in eine andre Stimme ſoll verlegt werden. Von dieſem unverzierten und ſchlechten Choral iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden *).

Man hat hernach dieſen Choral nicht nur noch mehrſtimmig gemacht, ſondern ihm noch verſchiedene andere Formen gegeben, und einige Stimmen davon verſchiedentlich ausgeziert: daher der ſogenannte figurirte Geſang entſtanden iſt, von dem gegenwärtig ſo viel Mißbrauch gemacht wird, daß man oft ſich bey der Kirchenmuſik beſinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper ſey.

Der figurirte Kirchengeſang hat nach Verſchiedenheit der Gelegenheiten mancherley Geſtalt angenommen. Der Choralgeſang ſelbſt wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptſtimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart geſetzt ſind, begleitet wird.

Dieſe

*) S. Choral.

Dieſe Art kann von großer Würkung ſeyn, wenn der Tonſetzer ſich nur keine Ausſchweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk ſieht. Sie ſchiket ſich auch nicht zu jedem Inhalt des Geſanges, ſondern nur da, wo natürlicher Weiſe eine Menge Menſchen zugleich verſchiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchſt ungereimt ſeyn, ſtille Empfindungen der Andacht auf ſolche Weiſe ſetzen zu wollen.

Um den Geſang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterſtützen, wurden auch Inſtrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Poſaunen um einige Singeſtimmen zu verſtärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrige Inſtrumente in die begleitenden Mittelſtimmen ein.

Um dem Kirchengeſang mehr Mannichfaltigkeit zu geben, ſuchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verſe nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige choralmäßig, andre durchgehends als Fugen geſetzt, und denn verſchiedentlich von ausfüllenden Inſtrumentſtimmen begleitet wurden. Auf dieſe Art werden bisweilen Pſalmen und Hymnen geſetzt. Dabey hat nun der Tonſetzer vorzüglich darauf zu achten, daß dieſe Abwechslungen nicht willkührlich ſeyen, ſondern ſich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus ſo gemacht ſeyn, daß einige Verſe deſſelben am beſten nach Art eines Chors, andre als eine rauſchende Fuge, und noch andre nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, geſungen werden. Dieſes muß der Tonſetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die ſchicklichſte Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer ſolchen Muſik macht, den Inhalt zu dieſen Abwechslungen einrichten.

In der römiſchcatholiſchen Kirche hat die Kirchenmuſik ihre beſtimmten und feſtgeſetzten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Proteſtanten aber haben Dichter und Tonſetzer ſich neue Formen erlaubt, und ſind nicht allemal glüklich dabey geweſen. Mit der Einführung geiſtlicher Cantaten haben ſich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmuſik eingefunden, und mit ihnen iſt der ausſchweifende Geſchmak der Opernmuſik hereingekommen. In einigen proteſtantiſchen Kirchen Deutſchlands iſt man ſo gar auf den abgeſchmakten Einfall gekommen, die Kirchenmuſik bisweilen dramatiſch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beſtändig untereinander abwechſeln, ſo daß eine Handlung von verſchiedenen Perſonen vorgeſtellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geſchmaks noch an vielen Orten beybehalten wird *).

Rouſſeau hält dafür, daß die einfacheſte Kirchenmuſik aus den Trümmern der alten griechiſchen Muſik entſtanden ſey. Es iſt der Mühe wol werth, daß wir ſeine Gedanken hierüber herſetzen. „Der Cantus Firmus, ſagt er, ſo wie er gegenwärtig noch vorhanden iſt, iſt ein, zwar ſehr verſtellter, aber höchſtſchätzbarer Ueberreſt der alten griechiſchen Muſik, welche ſelbſt von den Barbaren, in deren Hände ſie gefallen iſt, ihrer ur-

*) S. Oratorium.

ſprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubt worden iſt. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr einen großen Vorzug über die weibiſche, theatraliſche oder elende und platte Muſik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernſthaftigkeit, noch Geſchmak, noch Anſtändigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken iſt.“

„Zu der Zeit, da die Chriſten anfingen Kirchen zu haben, und in denſelben Pſalmen und andre Hymnen zu ſingen, hatte die Muſik bereits faſt allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Chriſten nahmen ſie, ſo wie ſie dieſelbe fanden, und beraubten ſie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da ſie dieſelbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Proſe der heiligen Bücher, oder auf eine völlig barbariſche Poeſie, die für die Muſik noch ärger als Proſe war, anwendeten. Damals verſchwand einer der zwey weſentlichen Theile der Muſik, und der Geſang, der itzt ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeſchleppt wurde, verlor mit dem rhythmiſchen Gang alle Kraft, die er ehmals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verſe, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden.“ —

„Aber dieſer weſentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Prieſter in der römiſchen Kirche, ſo wie alles, was zum Aeußerlichen des Gottesdienſtes gehöret, in ſeinem urſprünglichen Charakter erhalten haben, höchſt ſchätzbare Ueberbleibſel des alten Geſanges und ſeiner verſchiedenen Tonarten, ſo weit es möglich war, ſie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatoniſchen Klanggeſchlecht zu erhalten. Das wahre diatoniſche Geſchlecht hat ſich nur in dieſen Chorälen in ſeiner Reinigkeit erhalten, und die verſchiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Geſang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen iſt.“

„Dieſe Tonarten, ſo wie ſie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen ſind, haben würklich das Charakteriſtiſche, das jeder eigen iſt, und die Mannichfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks ſo behalten, daß es jedem Kenner fühlbar iſt.“

So urtheilet Rouſſeau von dem Geſchmak der Kirchenmuſik *); und an einem andern Orte **) ſagt er, man müſſe nicht nur alles Gefühls der Andacht, ſondern alles Geſchmaks beraubet ſeyn, um in den Kirchen die neumodiſche Muſik dem alten Choral vorzuziehen.

Dieſe Gedanken eines ſo feinen Kenners deſto richtiger zu verſtehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmuſik, wovon wir unſre völlig nach dem Geſchmak des Theaters eingerichtete geiſtliche Cantaten, die man in der römiſchen Kirche noch nicht kennet, ausſchlieſſen, ein Geſetz iſt, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln †), die aber meiſtentheils nur auf unſer diatoniſches Geſchlecht eingeſchränkt ſind, weil die andern Geſchlechter, das enharmoniſche und chromatiſche,

*) Diction. de Muſiq. Art. *Plain chant.*

**) Art. Motett.

†) S. Tonarten der Alten.

ſche, zur Zeit, da die Kirchenmuſik aufgekommen iſt, ſchon aus der Uebung gekommen waren. Alſo wählt der Tonſetzer für jedes beſondere Stük, es ſey Choral, Fuge, oder was für Geſtalt es ſonſt habe, eine der alten Tonarten, die ſich zu dem Affekt des Stüks am beſten ſchiket, und bindet ſich an den ihr vorgeſchriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach dieſem Geſetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, ſo geht auch der Geſang ſelbſt meiſtentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der ſo genannten galanten Muſik aus der Kirche verbannet wird. Dieſer Einſchränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonſetzer dennoch eine große Mannichfaltigkeit von melodiſchen und harmoniſchen Sätzen in ein Stük zu bringen.

Seine vornehmſte Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart und einer höchſt einfachen Fortſchreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts, welche ſowol durch die Hauptſtimmen ſelbſt, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn ſchon durch dieſe allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Alſo müſſen z. B. die Sylben, die in einem ununterbrochenen Zuſammenhang, bis auf einen kleinen oder größern Ruhepunkt fortfließen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; ſo daß es höchſtfehlerhaft ſeyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher ſchon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang iſt, zu nehmen.

Es iſt vorher geſagt worden, daß die Kirchenmuſik ſich vornehmlich an das diatoniſche Geſchlecht halte. Dieſes iſt aber nur von dem gemeinſten Choral, den die ganze Gemeinde mitſinget, zu verſtehen, wo das Einfache und das Conſonirende allemal die beſte Würkung thut; beſonders auch darum, weil zu ſolchen Choralen allemal ein ſanfter Affekt ſich am beſten ſchiket. Wo aber ſchon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonſetzer veranlaſſet, die Form des Chorals zu verlaſſen, da wird auch in dem Geſang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks ſchon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle, als die diatoniſchen ſind, oft die beſte Würkung. Man hat deswegen bisweilen nicht nur chromatiſche, ſondern gar enharmoniſche Fortſchreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die ſich in enharmoniſchen Fortſchreitungen beſonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo ſehr ſtarke Leidenſchaften auszudruken ſind, dergleichen z. B. in den Klageliedern des Jeremias vorkommen, ihre beſondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmuſik, von welcher Form ſie ſonſt ſey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an ſich haben muß: ſo hat der Tonſetzer ſich aller Künſteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunſt des Sängers anzeigen, ferner aller geſchwinden Paſſagen, und alles deſſen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausſchweifend macht als verſtärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geſchwindigkeit vermieden

werden, weil ſie in den Kirchen ſehr nachſchallen, und durch eine ſchnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deßwegen ſind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, beſonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmuſik nicht nur einen ſehr ſtarken Harmoniſten, ſondern auch zugleich einen Mann von ſtarker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder blos ein unordentliches Geräuſch, ohne beſtimmten Ausdruk, oder eine Vermiſchung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernſthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

* *

Von dem eigentlichen Kirchengeſange handeln: De vero modo pſallendi, von Mich de Muris Galliculus, aus dem 15ten oder dem Anfange des 16ten Jahrh. — Le droit chemin de la Muſique, ou la manière de chanter les Pſeaumes . . . p. L. Bourgeon, Lyon 1550. 4. — A ſhort introduction into the ſcience of Muſicke, made for ſuch as are deſirous to have the Knowledge thereof for the ſinging of Pſalms, Lond. 1564. 1577. 8. — Im 2ten Buch von Aeg. Gutmanns Cyclopaed. Paracelſica Chriſtiana, Br 1585. 4. kommt mancherley über himmliſche und geiſtliche Singkunſt vor. — De concentibus muſicis, quos Chorales appellamus, ſcr. Mart. Cromerus († 1589. — Les Tons, ou Diſc ſur les Modes de Muſique et les Tons de l'Egliſe, et la diſtinction entre eux, p. Pierre Maillart, Tournay 1610. 4. — Chriſtph. Schleupners Fröliche Creuz-Muſi a der Chriſten, Nürnb 1620. 8. — De eccleſiaſtica Hymnodia, ſcr. Anacl. Siccus, Antv. 1633. 8. — De recta pſallendi ratione Auct. Iac. Eveillon, Flex. 1646. 4. — Lieder-Betrachtungen von Heinr. Müller († 1675.) — Geiſtliche Singekunſt von Joh. Olearius, Leipz. 1671. 8. — De Hymnis Eccl. veter. Diſſert. Conr. Sam. Schurzfleiſch, Vitteb. 1685. 4. — De vet. recentisque Eccl. Hymno: Te Deum laudamus, Diſſert. Willh. Ern. Tentzelii, Vit. 1686. 4. — De precib. publicis, Pſalmorum cantu, nec non ſacror. ord. Auct. Ioa. And. Quenſtedt, Witt. 1686. 4. — C. T. Rango Sendſchreiben von der Muſica, alten und neuen Liedern, Greifsw. 1694. 4. — Diſquiſitio de Cantu a D. Ambroſiano in Mediol. Eccleſ. introducto, a Euſtac. a S. Ubaldo, Mediol. 1695. — Cithara Lutheri, oder catechetiſche Liederpredigten, von Aug. Pfeiffer († 1698.) — De cantibus Angelicis, Progr. inaugur. Chriſt. Wildvogelii, Ien. (1699) 4. — In einer lat. Einladungsſchrift zur Feyer des Weihnachtsfeſtes von Joh. Burch. Majus, Kil. 1702. 4. werden einige neuere Kirchengeſänge kritiſch unterſucht. — Diſſertat. Fridericiana de Hymno: Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Auct. Ioa. Frid. Meyer, Kilon. 1707. 4. — Diſſertat. de hymnor. lat. eccleſ. collectionibus . . . ex Mſr. Frid. Lindenborgii ed. Pet. Zornius, Kil. 1709. 4. — Erbauliche Liederpredigten . . . von Joh Avenarius, Frft. 1714. 8. — Einladung zu vier Weihnachtreden, welche zugleich in ſich begreiſt eine Betr. und Erläuter. des Liedes: In dulci jubilo, von Chrſtph. Aug. Heumann, Gött. 1721. 4. — Hiſtor. Unterſuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: „Allein Gott in der Höh ſey Ehr,“ eigentlicher Autor ſey, von Joh. Vogt, Stade, 1723. 4. — Evangeliſche Singeſchule, darin diejenigen Dinge deutlich gelehrt und

wie-

wiederhohlet werden, welche überhaupt allen Evangeliſchen Chriſten zur Erbauung und Beförderung der ... Singeandacht zu wiſſen nöthig und nützlich ſind, von Chrſtn. Marbach, Bresl. 1726 8. — Diſſertat hiſtor. philol. περὶ ὑμνοποιων, ſ. de Auctor. Hymnor. Eccl. Sueo-Gothicae ... A ct. Cl. O. Plantin, Upſ. 1728-1730. 4. 2 St — Ausführl. Hiſtorie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veſte Burg iſt unſer Gott“... Mit einer Vorr von D. Luthers Heldenmuth und ſeiner Liebe zur Sing- und Dichtkunſt, von Pet Buſch, Han. 1731 8. — Diſſertat. ſur le plein Chant Eccleſiaſtique .... in den Mem. de Trevoux v. J. 1735. S. 1666 u. f. — Evangeliſcher Lieder-Commentarius, vornehmlich über die alten Kirchen- und Kernlieder des Sel Lutheri und anderer Theologen von Joh Mart. Schamelius, Leipz. 1737. 8. 2 Th. Auch ſind von eben dieſem Verf. noch Vindiciae Cantion. S. Eccl. evangel. d. i. Theologiſche Rettung und Beantwort. einiger ſchwer ſcheinender Stellen der öffentlichen Kirchengeſ. Leipz 1719. 8. 2 Th. vorhanden. — Allerhand Lieder-Remarquen, von Joh. Jac Gottſchaldt, Leipz 1737-1739. 8 4 St — Von dem Urſprunge des Geſanges und der Vorſänger, ein Progr. von Chrſtn. Bünemann, Berl. 4. — Philoſophiſch muſikaliſche Betrachtung über das göttlich Schöne der Geſangsweiſe in geiſtl Lieder bey öffentlichem Gottesdienſt, von E. Dan. Adami, Bresl. 1755. 8. — Abhandl. von Einführung des deutſchen Geſanges in die evangel. luther. Kirche überhaupt, und in die Nürnbergiſche beſonders.. von Joh. Bart Riederer, Nürnb. 1759. 8. — Beytrag zur Lieder-Hiſtorie betreffend die Evangeliſchen Geſangbücher, welche bey Lebzeiten Lutheri zum Druck befördert worden, von Dav. Gottfr. Schöber Leipz 1759-1760. 8. 2 Th. — Schreiben von Verbeſſerung des Kirchengeſanges, von S. v. Sydow, im 4ten Bde. S. 289 der Marpurgiſchen Beyträge. — Vertoog over het nuttig Gebruik en ontſtiobtend Misbruik van het Pſalmgezang in den openbaaren Godsdienſt der Proteſtanten, door Probus 1766. 4 — Ueber die Kirchengeſänge, in A. Hillers Wöchentlichen Nachr. vom J 1766. S. 237. — Etwas zur Nachr. für einige Hrn. Cantores, den Choralgeſang betreffend, ebend. vom J. 1767. S. 293. — Het geeſtelyk Pſalmgezang onderſogt, verklaart, en te gelyk aangebonden tot den plicht om Gode te zingen en te Pſalmzingen met aangenaamheid in't harte, door Corn. de Witt, Amſt. 1767. 8. — Het wel en Gode behagend Zingen, voorgeſteld en aangeprezen in eene kerkelyke Redevoering ... door Ger. Zeilmans van Salm, Amſt. 1774 8. — Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengeſanges in Böhmen, von Ad. Voigt a St. Germano, Prag 1775. 8. — Kirkelyke Hiſtorie van het Pſalm Gezang der Chriſtenen, van de dagen der Apoſtelen tot op onzen tegenwoordigen tyd ... door J. van Iperen, Amſt. 1777-1778. 8. 2 Th. — Von der Verbeſſerung und Verfeinerung des Kirchengeſanges, die Vorrede vor J. G. Vierlings Choralbuch, Caſſel 1789 4. von J. G. Holzapfel. — De Hymnis et Hymnopoeis vet. et recentior. eccleſiae, eine Abhandl. von Joh. Gottfr. Baumann, die mir nicht näher bekannt iſt. — — Vom Gebrauch der Kirchengeſänge: De prudentia in Cantionibus eccleſ. adhibenda, Diſſ. G. Wallini, Vit. 1733 4. — De odio Pontificior. in Hymnos Eccl. Luther. Auct. Ioa. G. Götzel, Lub. 1702. 4. Sendſchr. an ... Joh. Chrſtph Olearium ... von unterſchiedenen zur Liederhiſtorie dienlichen Sachen, von Ebend. Lübeck 1709.

1709. 4. — Diſſertat. hiſtor. theologica de modo propagandi hiſtoriam per Carmina, Auct. Ioa. And. Schmid, Helmſt. 1710. 4. — De propagat. Haereſium per cantilenas, Diſſert. E. Sal. Cypriani, L. 1720 8. — In der Eloquentia publica von Joh. Willh. Berger, Lipſ. 1750 4. finden ſich verſchiedene, den Kirchengeſang, beſonders D. Luthers Verdienſt darum, betreffende Reden. — — S. übrigens den Art. Choral und den Art. Hymne, u. ſ.

Von der Geſchichte der Kirchenmuſik und des Kirchengeſanges: Hieher gehören, größtentheils, die von dem Fürſt-Abt, Martin Gerbert, herausgegebenen: Scriptores eccleſiaſtici de Muſica ſacra potiſſimum, ex variis Italiae, Galliae, et Germaniae codd. mſcrpts. collecti . . Typis S. Blaſ. 1784. 4. 3 Bde. Sie fangen mit dem vierten Jahrhundert an, und gehen bis ins 15te und ſind folgende: Γεροντικον St. Pambonis, Abb. Nitriae, aus dem 4ten Jahrh. (Klagen über die damahls ſchon ausgeartete Kirchenmuſik.) — Monacho qua mente ſit pſallendum, aus einem Kirchenvater des 4ten Jahrh. — Inſtituta Patrum de modo pſallendi ſ. cantandi, aus den Werken des H. Thomas. — De laude et utilitate ſpiritual. canticor. . . von dem Biſchof Nicetus zu Trier, aus dem 6ten Jahrh. — De Muſica, von Alcuinus, oder Albinus, aus dem 8ten Jahrh. Handelt blos von den acht Kirchentönen, und ſcheint aus dem Werke des Caſſiodorus gezogen zu ſeyn. — Explanatio quid ſingulae litterae in ſuperſcriptione ſignificent cantilenae, von Balbulus Notker, einem Mönch aus dem 10ten Jahrh. — Eine altdeutſche Schrift von einem Mönche, Labeo Notker, aus eben dieſem Zeitpuncte, welche von den acht Tönen, den Tetrachorden, den acht Tonarten, und den Verhältniſſen der Orgelpfeiffen handelt. — Von den Schriften des Ubaldus, oder Hucbaldus, gehört, eigentlich nur deſſen Commemoratio brevis de Tonis et Pſalmis modulandis hieher. — Von den Schriften des Berno, aus dem 11ten Jahrhundert: De varia Pſalmor. atque Cantuum modulatione. — Fragmenta de Muſica, von dem Canonicus Gerland, aus dem 12ten Jahrh. — Scientia Artis Muſicae, von Elias Salomon, aus dem 13ten Jahrh. lehrt, in 31 Kap. vorzüglich das, was den Kirchengeſang betrift. — De differentiis et generibus Cantorum, von Arnulph de St. Gilleno. — Conſtitutiones Capellae Pontificiae, aus dem 16ten Jahrh. in 59 Kap. — (Wegen der übrigen, in dieſer Sammlung befindlichen Schriftſteller, ſ. den Art. Muſik.) — — In des Fortunatus Amalarius (837) Werke De Eccleſ. officiis, Col. 1568. f. Rom. 1591. f. handeln einige Kap. de Choro Cantorum, de veſtim. Cantorum, de officio Lectoris et Cantoris. — Liber de correctione Antiphonarii, von Agobardus aus dem 9ten Jahrh. in dem 14ten Bd. der Bibl. Patrum, S. 323. — In der Schrift des Walafrid Strabo († 849) De Officiis divinis in dem 9ten Bd. der Bibl. Patr. handelt das 25te Kap. De Hymnis et Cantilenis eorumque incrementis. — De Cantu, ſeu correctione Antiphonarii, von dem H. Bernard von Clairvaux († 1153) im 2ten Bd. ſ. Werke, nach der Ausg. des Mabillon vom J. 1719. — In des Ermengardus Werk, contra Waldenſes, abgedr. im 4ten Bde der Bibl. Pat. handelt das 10te Kap. De cantu eccleſiaſtico. — Pſalterium decem chordarum, Lib. III. in quibus . . . de numero Pſalmor . . . de Pſalmodia, de modo et uſu pſallendi ſimul et pſallentium agitur, von dem Ciſtercienſer, Joachimo (1201.) Ven. 1527. 4. — De Canticor. originali

ginali ratione, von Joh. Gerſon (†1429) im 3ten Bde. ſ. Werke — Muſik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Urſprunge, Gebrauch und Erhaltung chriſtlicher Muſik, von Chrſtph. Friccius, Lüneb. 1631 und 1643. 8. (Die Schrift beſteht aus zwey Orgelpredigten des Verf. wovon die erſtere, unter dem Titel: Muſica Chriſtiana ... bereits, Leipz. 1615. 4. gedruckt wurde.) — Seelenmuſik.. von Andr. Saubertus, Nürnb. 1624. 4. (Eine Predigt, welche ebenfalls von dem Urſprunge, der Natur und dem Gebrauche der Muſik handelt.) — De Chori eccleſiaſt. antiquitate, neceſſitate et fructibus, Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. — Diſſertat. de Muſica ſacra, recitata in Acad. Baſiliana, von Giov. Bat. Doni, im 1ten Th. S. 267. ſ. W. Flor. 1743. f. — In dem Werke des Jean de Bordenave: Des egliſes cathedrales et collegiales, Par. 1643. 8. handelt ein Kap. von den Orgeln und der Muſik der Chorknaben, worin brauchbare Nachrichten über die Kirchenmuſik vorkommen ſollen. — Mnemoſynon muſicum eccleſiaſt. Diſſert. Chr. Gueinzii, Hal. 1646. 4. — Im 3ten Bde. von Joh. Heinrich Hottingers Hiſtor. Eccl. novi Teſt. Hanov. 1655 u f. 8. wird, S. 716. de augmentis Muſicae Saec. XIV. factis gehandelt. — *De divina Pſalmodia, ſ. pſallentis Eccl. Harmonia: Tract. hiſtor. ſymb. et aſceticus*, *Auct. Ioa. Bona*, R. 1653. 8. verm. *Col.* 1677. 8. und in der Samml. ſ. W. Antv. 1677. 4. 1723. f. (Der, die Muſik betreffende Innhalt beſteht aus 20 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: De antiq. et excell. div. Pſalmodiae; quibus de cauſis certae quaedam horae ad pſallendas Deo laudes fuerint inſtitutae; de varia diei ac noctis diviſione; de nocturn. vigiliis, de laudibus; de prima; de tertia; de ſexta; de nona; de veſperis; de completorio; de offic. parvo b. virginis; de offic. defunctorum; de pſalm. poenitential. et litaniis; de pſalm. gradualibus; de ſing. partibus div. Pſalmodiae; de cantu eccleſiaſtico; de var. ritibus quibus utitur Eccl. Cathol. in recitandis div. officiis; de diſcipl. pſallendi; de variis Sanct. exempl. ad div. offic. pertinentibus.) — In Joh. Conr. Dietrichs Antiq. bibl. Gieſſ. 1671. f. wird, S. 349 u. f. de Muſica ſacra gehandelt — La Science et la Pratique du plain Chant, par un Relig. de la Congregation de St. Maur (Don Jac. le Clerc) imprimé par les ſoins de Don Ben. de Jumithac, Par. 1672. 4. — De Muſica, Diſputat. theol. I. M. Schoepperlini, Argent. 1673. 4. — *Diſſertat. ſur le Chant Gregorien, p. Dan. Nivers, Par.* 1683. 8. (Die 18 Kap. des Werkes handeln: De l'origine et de l'excellence du chant Gregorien; de l'utilité du ch. d'egl. et de ſes effets; contre les Heret. et tous ceux qui blament le chant de l'Egliſe; que le chant Greg. ou Romain ... a été changé et corrompu en pluſieurs parties, que le chant. Rom. même à Rome a été corrompu ...; de la facilité qu'il y avoit de corrompre le chant Gregor. et de la neceſſité qu'il y a de le corriger; des abus qui ſe ſont gliſſés dans la manière de chanter le plein chant; des abus commis au Ch. Greg. dans pluſieurs parties de l'office divin ...; du nombre des figures et de l'uſage des caracteres du plein Chant; de la quantité des Notes; du commencement de l'office divin; des Antiennes, où il eſt traité à fond des 8 Tons de l'Egliſe; des Pſeaumes; des Capitules et des Reſpons; des Hymnes; des Cantiques; des autres parties de l'office divin; que le Ch. Greg. eſt le plus conſiderable de tous les Ch. eccleſ.) — *Dell' origine e progreſſi del Canto eccleſia-*

ſiaſtico, von Franc. Cionacci, als Vorrede zu dem Dottore addotrinato des Matt. Coſerati, Flor. 1682. 4. einzeln, Bol. 1685. 8. — *De Muſica, ac ſigillatim de eccleſiaſt. eoque ſpectantibus organis*, *Auct. Caſp. Calvor*, *Lipſ.* 1702. 12. verm. in ebendeſſ. Ritual. eccleſ. Jen. 1705. 4. (Die Schrift beſteht aus 6 Kap. folgenden Innhaltes: De Muſic. tum generat. tum ſigillat. de eccleſiaſtica; de ſpeciebus cant. ſacrorum; de Pſalmod. ac Hymnodia; de cantu figurali; de muſic. inſtrumentali; de muſicae directore.) — *Obſervatio de Cleri Rom. controverſia cum Cl. Germ. circa Muſic.eccleſ.* im 7ten Bd. S.370 der Obſervat. Hallenſ. v. J. 1703. — *Traité de l'ancienne diſcipline de l'Egliſe dans la celebration de l'office divin*, *p. Edm. Martenne*, *Par.* 1719. 8. — Die Vorrede vor den Cantates, petits Motets etc. des H. Ami, Par. 1721. f. handelt von der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik. — *De uſu Muſic. in Eccl Chriſt. Diſp. Ioa. Nic. Wilh. Schultze*, *Roſt.* 1728. 4. — *Progr. quo nimiam artis affectationem in Muſica ſacra a Theologis magni nominis improbari oſtendit Jord. Duve*, *Nov. Rup.* 1729. 4. — Die Geſchichte der Kirchenmuſik alter und neuer Zeiten, von Gottfr. Ephr. Scheibel, Breal. 1738. 8. — *Traité hiſtor. et pratique ſur le Chant eccleſiaſtique*, *p. J. le Boeuf . . . avec le Directoire qui en contient les principes et les règles . . . Par.* 1739. 8. (Der erſte Theil enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Quelle eſt la meilleure manière d'inſinuer les princ. du Chant aux enfans, et combien il eſt utile de le leur enſeigner . .; de l'eſtime que l'on a fait de tout tems au Chant eccleſiaſtique . . .; des anc. Auteurs du Ch. Romain, ſon alliance avec le ch. gallican, les augmentat. qui y ont été faites, les alterat. de ce chant et leurs cauſes, nature de l'Antiphonier de Paris; variétés des Pſalm. qui ont cours en France, idée des variétés ſur le premier mode pour faire comprendre que par tout païs l'on convenoit de lier toujours tel commencement d'Antienne à telle terminaiſon pſalmodique; des eſpèces de Chant qui paroiſſent emanées du Ch. Greg. ou Rom. et qui ſe ſont faites entrée dans l'Egliſe etc.; changemens que l'organiſation et le Dechant ont introduit dans le Ch. Gregorien, influence de ces ſciences dans le ch. Gregorien, alteration de l'ancienne douceur du chant cauſée par les groſſes voix et par le défaut de connoiſſance des langues orientales; de quelques anc. pieces de plainchant qui ont été abolies . . . et de quelques autres modulations dans le genie du ch. greg. qui n'auroient jamais du l'être; der zweyte Theil, 10 Kapitel: Methode la plus ſimple d'enſeigner la Gamme . . . .; règles pour connoitre en général la nature de chaque piece de chant; des notes, ou ſignes avec leſquels on marque la quantité ou durée des ſons; de la pſalm. ou du chant des Pſeaum. et Cantiques; des Antiennes; des Repons; des Hymnes; des petits Verſets; de l'Invitatoire et du Pſ. *Venite*; ſur les *Benedicamus*, Manière de chanter les leçons de Matines et de la Meſſe, manière de chanter l'Epitre à la Meſſe, manière de chanter l'Evangile etc.) — Von dem rechten Gebrauch der Muſik bey dem Gottesdienſt, eine Rede von Willh. Friedr. Kraft, in ſ. Geiſtl. Reden, Jena 1746. 8. — Vom rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Muſik, von G. Fdr. Lindner, Königsb. 1747. 8. — Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Muſik, im eilften Jahrh. ein

Auff.

Auff. in den Braunſchw. Anzeigen vom J. 1748. S. 1001 u. f. von Joh. Chrſtph. Harenberg. — *Chorus muſic. gloriam Chr. celebrans ex Pſ. LXVIII. v. 26. Progr. Gotth. Conr. Goldſchald, Dr.* 1751. 4. — *Della Muſica del Santuario e della diſciplina de ſuoi Cantori, del S. Santarelli, R.* 1764. 4. (Ob der verſprochene zweyte Theil erſchienen iſt, weiß ich nicht. Einer andern Handſchr. von eben dieſem Verf. gedenkt Burney im 4ten B. S. 40. ſ. Hiſtory of Muſic.) — Von der Kirchenmuſik, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 395. — Betrachtungen über die Kirchenmuſik und heil. Geſänge der Rechtgläubigen und ihren Nutzen, Breslau, 1767. 8. — *De Cantu et Muſica ſacra a prima eccleſiae aetate usque ad praeſens tempus, Auct. Mart. Gerberto, Monaſter. et Congr. St. Blaſii in Silva nigra Abb. . . Typ. S. Blaſian.* 1774. 4. 2 Bde. (Das Werk iſt in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erſte, in 4 Kap. De perenni Muſicae, ac cantus a prima humani generis origine in ſacris uſu ejusque ortu et progreſſu a prima eccleſiae aetate; quaenam primae eccleſ. aetate in ſacriſ. Miſſae cantari conſueverint; cant. ac Muſ. ſacr. aliis in locis, partibusque officii divini; qualem habuerint eſſeque voluerint prima eccl. aetate S. Patres eccleſiaſt. cantum; das zweyte, in 2 Theilen, und 10 Kap. überhaupt, de ſtatu et progreſſu Cantus eccl. Romani praeſertim, med. aevo; de cantor. et eor. functionibus; de ipſo cantu, qualis in eccl. fuerit med. aevo ac cantion. generibus; de ſolemni Miſſae decantatione; cantus et muſ. ſacra med. aevo in adminiſtrat. Sacramentor. ritusque var. praeſert. in hor. canonic. decantandis; de cantu et muſ. ſtatis per annum diebus ac ſolemnitat. aliisque tum ordinar. cum extraordin. div. officii partibus; de libris ad officium cantumque ſacr. med. aevo pertinentibus; celebres med. aevi in cantu et muſ. eccleſ auctor. inſtauratoresque; de notis muſ. med. aevi, gr. et lat- quar. ſpecim. exhibentur per ſingula ſaecula; de diſciplina cantus et Muſic. ſacr. med. eccl. aevo; das dritte Buch, in 3 Kap. De Muſ. ſ. concentu plur. vocum; de Muſ. menſurata med. aevo inventa; de organ. aliisque inſtrum. muſic. paullatim in Eccl. inductis; das vierte Buch, in 6 Kap. Diſcipl. cantus ac Muſ. eccleſ. poſteriore hac aetate; uſus cant. ac Muſic apud Heterodoxos; de cantu et muſ. recentior. Graecor. Moſcor. aliorumque gentium extra Europam; ars ac inſtitut. cant. et muſ. ſacr. poſtrema hac aetate; auctor. Muſ. ſacrae poſter. aetat. usque ad praeſens tempus; vetus Muſ. recentiori comparata.) — Hiſtor. and critical Eſſay on the Cathedral Muſik, Lond. 1783. 4. — Abhandlung über das wahre Weſen der Kirchenmuſik, als Vorrede vor dem, von J. H. Knecht componirten 23ten Pſalm, Leipz. 1783. f. — — Beyträge zur Geſchichte der Kirchenmuſik finden ſich noch in den Annal. eccleſiaſt. des C. Baronius, Col. 1624. f. 12 Bde. — in den Antiq. Lection. des Heinr. Caniſius — in dem Comment. in Tertull. de praeſcriptionibus von Chrſtn. Lupus (Wolf) in ſ. W. Ven. 1724. f. 12 B. u. a. m. — und Nachrichten von der Kirchenmuſik in einzeln Ländern, als in Spanien, geben: Henr. Florez, im 3ten Bd. S. 360 ſ. Eſpana ſagrada — in Frankreich, J. Mabillon in ſ. Werke De Liturgia Gallica, Lib. III. Par. 1729. 4. in England, The Temple Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the temple before the Ba-

Babiloniſh captivity, wherein the Muſik of our Cathedrals is vindicated and ſuppoſed to be conformable not only to that of the primitive Chriſtians but alſo to the practice of the Church in all preceding Ages, by Arthur Bedfort, Lond. 1712. 8. — In Schweden: Diſſertat. hiſtor. de Muſica ſacra generatim et Eccl. Sueogothicae ſpeciatim. Auct. Jon. Oedmann, Lund. Goth. 1745. 4. — — Auch gehört noch hieher: Joh. Lor. Albrechts Kurze und unparteiiſche Nachricht von dem Zuſtande und der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in der Oberſtädtiſchen Hauptkirche B. Mariae V. zu Mühlhauſen, in Marpurgs Hiſt. krit. Beytr. Bd. 5. S. 381.

Von dem Werthe und Nutzen und der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik: Kurzer Bericht aus Gotteswort, und bewährten Kirchenhiſtorien, von der Muſik, daß dieſelbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häuſern getrieben und ewig ſoll erhalten werden, von Jac. Paix, Launig 1589. 4. — Geiſtliches muſikal. Triumph-Cränzlein, von der hochedeln und recht engliſchen Dorothea und großen Gottes-Gab, der Frau Muſika, von Mart. Richard, Leipz. 1619. 4. — Nützliches Tractätlein, vom Lobe Gottes, oder der Herzerfreuenden Muſika worin kürzlich und einfältig gezeigt wird, wie die Muſika ſammt ihrer Commodität und Nutzbarkeit einig und allein zur Ehre Gottes ſoll gerichtet ſeyn, von Lor. Schröder, Coppenh. 1639. 8. — Pſalmod. chriſt. de Muſic. chriſt. d. i. Gründliche Gewiſſens-belehrung was von der chriſtl. Muſica, ſo wohl voc. als inſtrument. zu halten ſey, von Hect. Mithob 1650. 8. — Muſikal Paradoxal-Discourſe, oder ungemeine Vorſtellungen, wie die Muſica einen hohen und göttlichen Urſprung habe, und wie hingegen dieſelbe ſo ſehr gemißbraucht wird . . . von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1707. 4. — Veritophili (Chrſtph. Raupach) Deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Muſik, beydes in der Kirche und außer derſelben beruhet, als Anhang bey der Niedtſchen Muſical. Handleitung, Hamb. 1717. 4. — Eine Vertheidigung dieſer Schrift mit der Aufſchrift: Abgenöthigte Beantwortung der beyden Fragen: 1) Ob das Wort Pſalmodia, apud Patres qui ante Nanzianzenum vixere, ein bloßes Singen, oder ein Singen zu muſikal. Inſtrumenten bedeute; 2) Ob ſo wohl das Spielen auf muſikal. Inſtrumenten, als Singen, unter den erſten Chriſten, bey ihren geiſtl. Verſammlungen, manchmal in Gebrauch geweſen ſey, von ebendemſelben, in Mattheſons Crit. Muſica, Bd. I S. 167. — Tractatus de Choris Prophetar. Symphoniac. in Eccl. Dei, ea contrahens, quae ad conſultationem de nunquam negligenda inſtaurat. cultus Dei rat. etiam in choris eccl. muſ. in hac Theol. regiminis eccl. parte facere videntur, Auct. Gottfr. Alb. Pauli, Roſt. 1719. 4. (Der Innhalt findet ſich in Mattheſ. Muſikal. Ehrenpforte, S. 251.) — Daß die Kirchenmuſik, wenn ſolche wohl und chriſtlich eingerichtet, eine Gabe Gottes ſey . . . eine Predigt von Bernh. v. Sanden, Königsb. 1720. 4. — Zufällige Gedanken von der Kirchenmuſik, wie ſie heutiges Tages beſchaffen iſt . . . von Gottfr. Ephr. Scheibel, Leipz. 1721. 8. (Das Werk enthält 8 Kap. Von der Muſik überhaupt; von dem Endzweck der Muſik, oder von der Bewegung der Affecten; von der Kirchenmuſik in ſpecie; von der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik; daß die Kirchenmuſik mit der weltlichen, in Movirung der Affecten nichts eigenes habe; von den unterſchiedenen Arten der Kirchenmuſik; von der Beſtellung eines Chori muſici in der Kirche; von der Materie der

der Kirchenmuſik, oder wie ein muſikaliſcher Text ausſehen ſoll.) — Die neu angelegte Freuden-Akademie zum lehrreichen Vorſchmack unbeſchreiblicher Herrlichkeit in der Veſte göttlicher Macht, von Joh. Mattheſon, Hamb. 1751-1753. 8. 2 Th. — Sieben Geſpräche der Weisheit und Muſik, ſammt zwo Beylagen, als die dritte Doſis der Panacea von ebend. Hamb. 1751. 8. — Muſico Theologia oder erbauliche Anwendung muſikaliſcher Wahrheiten, von Joh. Mich Schmidt, Bayr. 1754. 8. Holl. von Jac. Willh. Luſtig, Amſterd. 1757. 8. — Muſica parabolica, oder paraboliſche Muſik, d. i. Erörterung etlicher Gleichniſſe und Figuren, die in der Muſik, abſonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigſten Geheimniſſe der H. Schrift, den Muſikverſtändigen gar deutlich abgemahlt werden .... von Georg H. Neuß 1754. 8. (da der Verf. bereits im J. 1716 ſtarb: ſo iſt wahrſcheinlicher Weiſe, eine frühere Ausgabe dieſer Schrift vorhanden.) — Beweiß, daß eine wohleingerichtete Kirchenmuſik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich ſey, von Martius, 1762. 8. — De cura Principum et Magiſtrat. pior. in tuendo et conſervando Cantu eccleſ. eodemque tam plano quam artificioſo, Orat. Ioa. Chr. Winter, Han. 1772. 4. — The power of Muſik and the particular influence of Church-Muſik, a Sermon ... by J. Rawlins, Lond. 1773. 8. — In den Gedanken über Religion, Poeſie und Muſik, vor A. H. Niemeyers Abraham auf Moria, Leipz. 1777. 8. wird von dem Einfluß der Muſik auf Erbauung gehandelt. — Dialogo dove cercaſi: Se lo Studio della Muſica al Religioſo convenga o diſconvenga, del D. Giov. Sacchi, Piſ. 1786. — In den freymüthigen Gedanken über die Gottesverehrungen der Proteſtanten, von C. Spatzier, Gotha 1788. 8. findet ſich ein Kapitel von der Kirchenmuſik und dem Kirchengeſange. — Das Lob der Kirchenmuſik, eine Rede von G. Fdr. Köhler. —— Auch gehören die verſchiedenen Orgel-Einweihungsreden hieher, als: das rein geſtimmte Orgelwerk unſers Herzens, oder chriſtl. Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerkes ... von Guſt. Phil. Mörl, Nürnb. 1709. 4. — Ein wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anreizung zur Furcht des Geiſtes ... von Chrſtn. Flittwell, Königsb. 1721. 4. — Die Kneiphöfiſche laute Orgelſtimme ... von Chrſtn Maſecovius, Königsb. 1721. 4. — Einige zur Muſik gehörige poet. Gedanken, bey Gelegenheit der ſchönen, neuen, in der Frauenkirche zu Dresden erbauten Orgel, von Theod. Chriſtl. Reinholds, Dresden 1736. 4. — Redenvoering over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaren Godsdienſt door Ever. Schuttrup 1755. 4. (Zur Einweihung der Orgel in Alkmaar.) — Orgelpredigt, zur Einweihung der zu Neumark erbauten neuen Orgel.. von Gottl. Kluge, Bresl. 1756. 4. — Predigt von der weiſen und treuen Hand Gottes bey der Sorgfalt der Menſchen für einen Gott wohlgefälligen Gottesdienſt, da die neuerbaute große Orgel zu St. Marien Gott geheiligt ward, von Jon. Heller, Danzig 1761. 4. — Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn ... door Fr. Burmann, Utr. 1765. 4. — Die heiligen Verrichtungen in dem Hauſe des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauſchen Stadtkirche ... von Bernh. Seb. Große, Eiſen. 1765. 8. — Predigt bey der Einweihung der neu erbauten Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle ... von C. Friedr. Senff, Halle 1784. 8. — The antiquity, uſe and excel-

cellence of Church - Muſik . . . a Sermon by G. Home, Lond. 1784. 4. — —

Ueber die Einführung der Inſtrumentalmuſik bey dem Gottesdienſt: Rel. Calliopes organ. de invento perquam ingenioſo, ſyſtem. miraculoſo, et uſu relig. Organor. muſicor. . . . Auct. Ioa. Oleario, Hal. 1597. 4. — Tegengift vant Gebruyk ent Ongebruyk vant Orgel in de Kerken der vereenigde Nederlande door J. J Calkmann, t'Gravenh. 1611. 8.— In des Joh. Steph Duranti Werke: De ritibus Eccl. cathol. Par. 1624. 8 handelt das 13te Kap. des 1ten Buches, von den Orgeln und der Zeit ihrer Einführung in die Kirche. — Orgelgebruyk in de Kerke der vereenigte Nederlande, door Conſt. Huygens, t'Amſt. 1660. 8. (S. Mattheſ. Muſikal. Patrioten S. 21.) — Exercitatio de Muſic. organ in Templis in den Exercit. des Mart. Schookius, Utr. 1663. 4. — In dem Theſaur. Conſilior. et Deciſion. des G. Dedeken, Jena 1671. f. 3 Bd. findet ſich, Bd 1 S. 1146. ein Judic. Facult. Theol. Vitteberg. de Organis und S. 1148 ein Judic. D. Wolfg. Franzii, De Muſica in Templis. — De Uſu Organor. in Templis, eine Diſſert. von H. Munk, Abo 1673. 4. — Vom Gebrauch der Hörner, inſonderheit beym Gottesdienſt, von Trog. Arnkiel, 1683. 4. — Crit. d'un Docteur de Sorbonne ſur les deux lettres de MM. Deslyons de Bragelongue touchant la Symphonie et les inſtrumens, qu'on a voulu introduire dans leur egliſe aux Leçons de tenebres, Par. 1689. 4. — Lettere eccleſiaſtiche di Pomp. Sanarelli, Nap. 1692. 4. (Der neunte dieſer Briefe unterſucht und bejahet die Frage, ob es gut ſey bey dem Gottesdienſte zu ſingen und Muſik zu haben.) — Treatiſe concerning the lawfulneſs of inſtrumental Muſik in holy offices . . . by Henry Dodwell, Lond. 1700. 8. — Hiſtor. philol. Sendſchreiben von Orgeln, ihrem Urſprung und Gebrauch in der alten und neuen Kirche Gottes von Gottfr. Ephr Müller, Dresd 1748. 8. — Hiſtor. Unterſ. von den Kirchenorgeln, in den Hannöveriſchen gel. Anzeigen vom J. 1754. S. 1275 und einzeln 1755. 8 von W Chriſtn. J. Chryſander (der Verf. handelt von der Erbaulichkeit der Muſik, von der Rechtmäßigkeit der Kirchenmuſik, von der dreyfachen Art der muſikal. Inſtrum. im alten Teſtament, von der Einführung der Inſtrumentalmuſik in der Kirche, von den Orgeln, und d. m.) — Abhandlung über die Frage: Ob die Muſik bey dem Gottesdienſte der Chriſten zu dulden oder nicht? von Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1764. 4. — Von dem Gebrauch und Nutzen der Orgelwerke, von Joh. Mart. Vetter, Anſp. 1783. 8. — Auch wird noch in des Andr. Piſc. Caſtaldo Sacrar. Ceremoniar. Prax. und in des J. Durell Hiſtor. Rit. eccleſ. die Frage von der Inſtrumentalmuſik in den Kirchen unterſucht, und, unter Einſchränkungen, der Gebrauch derſelben geſtattet. — — Beſondre Schriften wider die Kirchenmuſik und Widerlegungen derſelben: Rudimenta Muſic. de tripl. Muſic. ſpecie, de modo debite ſolvendi divinum penſum, et de auferendis nonnullis abuſibus in templo, Auct. Blaſ. Roſſetto, Ver. 1529. 4. — Modern Church - Muſik pre - accuſed, cenſured and obſtructed in its performance before his Majeſty . . . vindicated by the Author, M. Looke, Lond. 1666. 8. — Geſtrafter Mißbrauch der Kirchenmuſik . . . von Joh. Muscovius Laub 1694. 8. — Schrift- und Vernunftmäßiges Lob der, in Gotteswort wohl gegründeten Vocal- und Inſtrumental - Kirchenmuſik . . . von Chriſtn. Schiff 1694 8. (Gegen die vorhergehende Schrift.) — In

Chriſtn.

Chrſtn. Gerbers Unerkannten Sünden der Welt . . . Dresd. 1703. 8. 3 Bde. wird im 81ten Kap. des 1ten Bds. von dem Mißbrauch der Kirchenmuſik, und im 40ten Kap. des 3ten Bds. Von dem Liederverderben und dem hoffärtigen Singen gehandelt; hiewider ſchrieb G. Motz, die vertheidigte Kirchenmuſik . . . Dresd. 1703. 8. auf welches Ch Gerber mit einem Sendſchreiben an G. Motz . . . Arnſt. 1704. 8. antwortete, und dieſer wieder eine Abgenöthigte Fortſ. der vertheidigten Kirchenmuſik . . . Dresden 1708. 8. drucken ließ, welche Gerber in der Vorrede zu den Unerkannten Wohlthaten Gottes . . . Dresden 1711. 8. zu beantworten ſuchte. — Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingeriſſene theatraliſche Kirchenmuſik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten . . . von Joach. Meyer, Lemgo 1726. 8. gegen welche: Der neue Göttingſche, aber viel ſchlechter, als die alten Lacedämoniſchen, urtheilende Ephorus . . von Joh. Mattheſon, Hamb. 1727. 4. gerichtet iſt, und zu deſſen Vertheidigung: Der anmaßliche Hamburgiſche Criticus ſine Criſi . . . von Joach. Meyer, Lemgo 1728. 8. erſchien, worauf Mart. H. Fuhrmann mit der: „Gerechten Wag-Schaal . . . . Altona 1728. 8.“ antwortete, die Meyer durch den Abgewürdigten Wagemeiſter . . . 1729. 8. widerlegte. — Die Vorrede vor den Neumeiſteriſchen Kirchenandachten, von J. Andr. Keſſelring handelt von der, durch die Propheten, von Gott befohlenen Kirchenmuſik, gegen welche ein Ungenannter eine kleine Schrift drucken ließ, die Keſſelring in dem Zwinglius redivivus, Frf 1744. 8. widerlegte. — Widerlegte Vorurtheile vom Urſprunge, von der Beſchaffenheit und der Wirkung der Kirchenmuſik . . . von Caſp. Ruez, Lüb. 1750. 1753. 8. 3 St. — — Auch gehören im Ganzen diejenigen Schriften hier, welche von der Muſik im ewigen Leben handeln, als ein Werk von Willh. Melton (1520) De Muſica coeleſti — Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortrefliche Muſik ſey, von Joh. Chſtph. Ammon, im 11ten St. der Regensburger Nachr. vom J. 1746 und im 3ten Bd. S. 581 der Mitzlerſchen Bibl. — Beweis daß eine Muſik im ewigen Leben höchſt unwahrſcheinlich ſey, gegen die vorige Schrift, a. a. O. — Behauptung der himmliſchen Muſik, aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift, von Joh. Mattheſon, Hamb. 1747 8. Wahrer Begriff des harmoniſchen Lebens: Der Panacea zweyte Doſis . . . . von Ebendemſelben, Hamb. 1750. 8. — —

Von den Pflichten und Rechten der Kirchenmuſik: Director Chori ad uſum S. Baſilicae Vatic. Auct. D. Ioa. Guidetti, Rom. 1582. 1624. 8. Verm. und verb. von Franc. Pelichiari, mit dem Titel: Direct. Chori ad uſum omnium Eccleſ. cathedral. et collegiat. R. 1737. 4. — De obligatione aſſiſtendi et canendi in Choro, Diſſ. Ioa. Aegd. Trullengh, Valent. 1633. 8. — Short Directions for the performance of Cathedral Service by Edw. Low. Oxf. 1661. 8. verm. 1664. 8. — De Iuribus circa Muſicos eccleſ. Diſſert. Ioa. Ruhnau, Lipſ. 1688. 4. — Eine ähnl. Diſſert. wird dem D. Andr. Mylius zugeſchrieben. — Von dem Urſprunge, Amte und Rechte der Cantoren in Kirchen und Schulen, in Mitzlers Muſikal. Bibl Bd 3. S. 776. — Gründl. Unterſ. von den Rechten der Altäre . . . Orgeln, Kirchenmuſik . . . von Gottl. Slevogt . . . Jena 1732. 8. — Auch wird von dieſen Rechten und Pflichten noch in Joſ. Binghams Orig. ſ. Antiquit. eccleſ. I. 1724. 4. im 7ten Kap des 3ten Buches, ſo wie in Heinr. Scharbaus

haus Obſervat. ſacr. Th. 2. S. 219 gehandelt. — —

Kirchenmuſik überhaupt, als Meſſen, Motetten, Oratorien, Pſalmen u. ſ. w. ſind, unter mehrern geſetzt worden, von Corelli, Lotti, Merula, Conti, Ben, Marcello, Allegri, Pergoleſe, Mdſll. Martinez, Chriſtph. Morales, de la Lande, Mondonville, Will. Mundy, W. Boyce (der auch a Collection of the moſt valuable and uſefull compoſition for the Church-ſervice by the ſeveral Engl. Maſters of the laſt two-hunderd Years 1768. f. herausgab.) Händel, Telemann, Förſter, Fäſch, Pfeiffer, Graun, Haſſe, Häßler, J. H. Knecht, J. B. Kerl, Königsberger, Knecht, Kopp, Rolle, Homilius, Agricola, Stölzel, Steinert, Zach, Kunzen und andre mehr. S. übrigens den Artikel Choral.

Klang.

Muſik.

Die Betrachtung des Urſprunges und der wahren Beſchaffenheit des Klanges, erkläret ſo manchen Punkt in der Muſik, und giebt verſchiedene ſo wichtige Folgerungen für die Kenntniß der Harmonie, daß ſie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang iſt ein anhaltender ſteter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterſchieden iſt, daß dieſer nur einzele abgeſetzte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend iſt. Wie ſich das Herunterfallen einzeler Tropfen, ſie folgen ſchneller oder langſamer auf einander, zu dem ſteten Rinnen eines Waſſerſtrales verhält, ſo verhält ſich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen beſteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles iſt. Die Naturkündiger ſagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzelen und würklich abgeſetzten Schlägen beſtehe, die aber ſo ſchnell auf einander folgen, daß wir den Zwiſchenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, ſondern ſie in einen ſteten Ton zuſammen hängen; das Ohr zeiget ſich hiebey, wie das Auge in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glüende Kohle ſchnell wegwirft, ſo ſcheinet uns der Weg, den ſie nimmt, ein ſteter feuriger Strich, oder eine glüende Schnur zu ſeyn, ob wir gleich jeden Augenblik nur einen glüenden Punkt dieſer Linie ſehen.

Dieſe Bemerkung über die wahre Beſchaffenheit des Schalles iſt der Grund zur wiſſenſchaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Beſonders wiſſen wir daher, worin der Unterſchied zwiſchen hohen und tiefen Tönen beſtehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Anſehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je ſchneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang beſteht, auf einander folgen, je höher ſcheinet uns der Ton zu ſeyn. Es läßt ſich mathematiſch beweiſen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abſtehen, wenn die Schläge des einen noch einmal ſo geſchwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und ſo kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geſchwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedrukt werden.

Man hat auf dieſe Art gefunden, daß der tiefſte in der Muſik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer iſt, als das ſogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut;

thut; der höchſte brauchbare Ton aber, oder das viergeſtrichene c, in gleicher Zeit 3760 *). Wenn das erwähnte unterſte C 30 Schläge in einer Secunde thut, ſo thut ſeine Octave 60 Schläge in derſelben Zeit. Darum kann man ſagen, der Uniſonus verhalte ſich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Alſo drukt das Verhältniß 1:2 die Octave aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2:3 die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zahlen, ſo wie er durch dieſes Werk überall gebraucht worden iſt **), verſtändlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältniſſe durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieſelben Zahlen heraus. Denn es iſt erwieſen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Sayten erfolget ***); (wenn nämlich die Sayten ſonſt gleich und gleich ſtark geſpannt ſind); ſo daß eine noch einmal ſo viel Schläge thut, als eine andere, wenn dieſe noch einmal ſo lang iſt Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken; in welchem Fall dieſelben Zahlen nur umgekehrt werden. Alſo müßte nach dieſer Art das Verhältniß der Octave durch 2:1, der Quinte durch 3:2, ausgedrükt werden. Dieſes ſey von der Höhe und Tiefe des Klanges geſagt.

*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Muſicae c. I. §. 13.

**) Man ſehe beſonders die Artikel Conſonanz; Diſſonanz; Intervall.

***) S. Artikel Monochord.

Aus der wahren Beſchaffenheit des Klanges hat man auch entdeket, woher die Reinigkeit eines Tones entſteht; man hat gefunden, daß der Ton rein iſt, deſſen Schläge durchaus gleich geſchwind ſind und ſich durch Punkte vorſtellen laſſen, die alle gleichweit von einander abſtehen . . . ., daß der unreine, unmuſikaliſche Ton aus Schlägen beſteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte, die bald weiter bald enger ſtünden. Auch hat man gefunden, daß dieſes Unreine des Tones bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner ſind, als an andern.

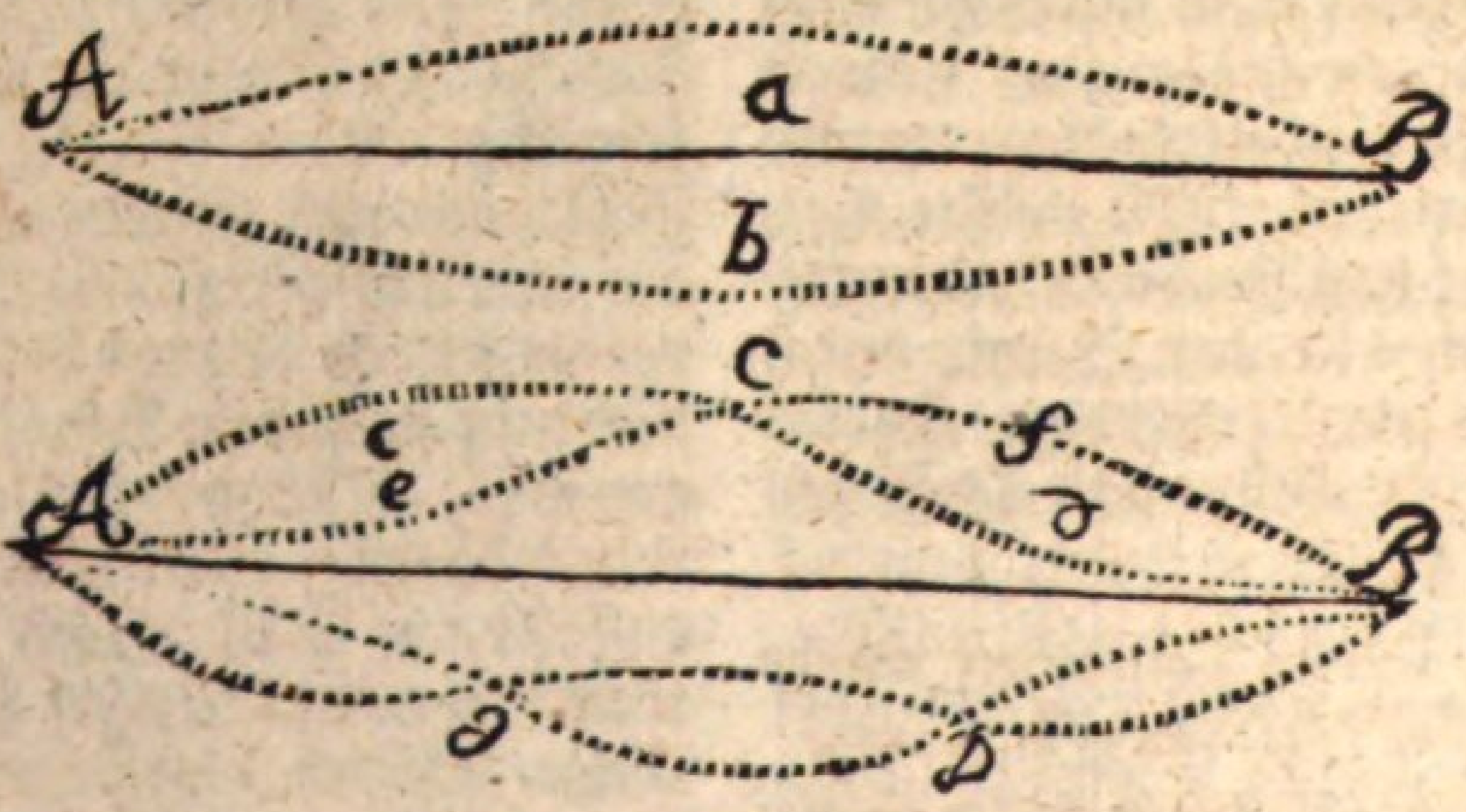
Noch wichtiger als dieſes iſt die Entdekung der wahren Urſache der Annehmlichkeit eines reines Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen dieſe wichtige Sache ſo genau, als möglich iſt, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geſchehen iſt, jeden ſteten, aus nicht zu unterſcheidenden Schlägen beſtehenden Schall, einen Klang nennen wollen, ſo giebt es unangenehme, und zur Muſik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr ſchnatternde, oder klappernde, als ſingende Töne bilden. So iſt das Raſſeln der Räder an einem ſehr ſchnell gehenden Wagen. Es beſteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander flieſſen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht, iſt auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unſerm Gehörkreis liegt, iſt angenehm: deſſen wird kein Menſch in Abrede ſeyn. Da nun beydes, das Raſſeln eines Rads

 und

und das Klingen einer reinen Sayte, aus ſchnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzelen Schlägen beſteht, woher kommt es, daß dieſes angenehmer iſt?

Die Entdekungen, die man über die Beſchaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflöſung dieſer Frage an die Hand gegeben oder doch beſtätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und ſchon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, iſt die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Uniſonus, oder Grundton, auch deſſen Octave, deſſen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören laſſe. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfodert wurde. Um dieſes jedem Leſer deutlich zu machen, wollen wir alſo ſetzen, man ſchlage eine wolgeſpannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nur ein feines Gehör hat, vernimmt dieſen Ton C ſo, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewol in geringerer Stärke, die Töne c, g, $\overline{\text{c}}$, — folglich ein Gemenge, oder einen Accord verſchiedener und zwar conſonirender Töne. Hieraus läßt ſich ſchon begreifen, warum ein ſolcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer iſt, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde. Jeder Ton iſt ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu ſeyn.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematiſch unterſucht haben, worin der Engländer **Taylor** zuerſt glüklich geweſen iſt, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn ſie geſtrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge ſchnell hin und her geſchwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt,) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für ſich, noch beſondere Schwingungen machen. Einigermaßen läßt ſich dieſes mit Augen ſehen. An dem Holfeldiſchen Bogenflügel *) habe ich die beſondern Schwingungen der Theile der tiefſten Baßſayten gar oft und ſehr deutlich geſehen. Man ſtelle ſich, um dieſes deutlich zu faſſen, vor, A B ſey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer iſt, als unſer C.



Indem ſie geſtrichen wird, und alſo hin und her ſchwinget, ſo daß ſie wechſelsweiſe in die Lage A a B und A b B kommt, ſo theilet ſie ſich

*) S. Fantaſiren.

zugleich

zugleich in mehrere Theile, wie A C, C B, A g, g D, D B, u. ſ. f. und jeder Theil macht für ſich wieder beſondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieſes iſt die wahre Urſache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl ſeiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre beſondere Schwingungen, A c C, A e C, C f B, C d B, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, ſechste und folgende Theile der ganzen Sayte machen, jeder wieder ſeine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. ſ. f. Man ſtelle ſich alſo viel gleichgeſpannte und gleichdike Sayten vor, die in Anſehung der Länge ſich verhalten, wie folgende Zahlen:

$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}$ u. ſ. f.

ſo iſt, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zuſammengeſetzt, und ein feines Ohr unterſcheidet wenigſtens die vier oder fünf erſten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Conſonanz ſind dieſe in einem Klang enthaltene Töne auf dem Notenſyſtem vorgeſtellt. Merkwürdig iſt es, daß dieſe harmoniſchen Töne gerade die ſind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, angiebt: erſt den Einklang 1, denn die Octave $\frac{1}{2}$, denn die Duodecime $\frac{1}{3}$ u. ſ. f.

Wenn wir nun dieſes vorausſetzen, ſo läßt ſich begreifen, warum der Klang der Sayten, beſonders der Baßſayten, etwas ſo volles, das Gehör ſo vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieſes viele fließt ſo vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat alſo eine ſchöne Harmonie.

Es läßt ſich aus dieſer wichtigen Entdekung ungemein viel nützliches für die Muſik herleiten, wovon bereits in dem Vorhergehenden *) verſchiedenes vorkommt. Ein neuerer franzöſiſcher Schriftſteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Verſuch gemacht, faſt gar alle Grundſätze der Harmonie, des Geſanges und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen leſen wird **). Sein Verſuch verdienet weit mehr Beyfall, als der, den Rameau aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieſer Sache gemacht hat; wovon er, und ſeine meiſten Landsmänner, ein gar zu unbeſcheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas ſeltſam iſt es, daß unſer Tonſyſtem einige der vorhererwähnten harmoniſchen Töne einzeln ausgeſchloſſen hat, als den Ton $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ und andre. Der erwähnte franzöſiſche Schriftſteller, bringet ſehr darauf, daß man ſie einführe, und in Deutſchland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigſtens den Ton $\frac{1}{7}$, der in unſerm Syſtem zwiſchen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen ***).

Ueber die Bedeutung des Worts Klang merken wir noch an, daß der Schall, in ſofern er anhaltend und wolklingend iſt, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in ſo-

*) Man ſehe die Artikel, Baß Conſonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

**) Recherches ſur la theorie de la Muſique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8.

***) S. Syſtem.

fern er hoch oder tief iſt, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man ſagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, ſondern Ton. In Anſehung der Reinigkeit ſagt man zwar von einer einzigen Sayte, ſie habe einen reinen Ton, (beſſer Klang,) aber von einem Inſtrument überhaupt, einer Violin, oder einem Clavier, ſie haben einen guten Klang.

* *

Von dem Klange, phyſikaliſch betrachtet, handeln überhaupt: Franz Baco (In ſeiner Natural Hiſtory, hat die 2te Centur. im 3ten Bde ſ. W. S. 29. Ausg. v. 1740. f. die Ueberſchrift Experiments in conſort touching Muſik. und die dritte: Experiments in conſort touching the motion of ſounds, in what lines they are circular, oblique, ſtraight, upwards, downwards, forwards, backwards.) — Pier Mengoli (Speculazione di Muſica. Bol. 1670. 4. — Franc North (A philoſ. Eſſay on Muſik, Lond. 1677. 4.) — Dan. Bartoli (Del Suono de' Tremori armonici e dell' udito, Tratt. IV. Rom 1679. 1681. 4 Bol. 1680. 4. (Der erſte dieſer Tract. handelt, in 6 Kap. von der Aehnlichkeit der Fortpflanzung und Bewegung des Schalles mit den, durch einen Stein, verurſachten Waſſercirkeln; der zweyte, in 7 Kap. von der Aehnlichkeit der Bewegung des Klanges, mit der Bewegung des Lichtes; der dritte, in 8 Kap. von den harmoniſkaliſchen Erzitterungen und Verhaltniſſen des Klanges, von ſympathiſchen Tönen, u. d. m. der vierte in 8 Kap. von der Vermiſchung der Klänge, von Conſonanzen, von Verſtärkung der Klänge im eingeſchloſſenen Raume u. d. m.) — Marſch (Diſcourſe on Acouſtik; ſ. Hawkins Hiſt. of Muſik, B. IV. S. 443.) — Der P. Ludw. Bertrand Caſtel (Nouv. Exper. d'Opt. et d'Acuſtique in den Mem. de Trevoux, Bd. 69. S. 1444. 1619. 1807. 2018. 2335. 2642 u. f. — Eine Lettre über dieſe Nouv. Exper. von Rameau, ebend. B. 71. S. 1691. — J. Jacq. d'Ortous de Mairan (Diſc. ſur la propagation du ſon dans les differens Tons qui le modifient, in den Mem. de l'Acad. des Sciences, v. J. 1737. S. 1. und Eclairciſſemens darüber, ebend. S. 20 u. f.) — Joh. Mattheſon (Ariſtoxenii junior. Pthongologia ſyſtem. oder Verſuch einer mathematiſchen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von dieſem geiſtigen Weſen, von deſſen Geſchlechten, Tonarten, Dreyklängen, und auch vom mathematiſchen Muſikanten ... Hamb. 1748. 8. Die fünf Abtheil. des Werkes handeln, vom Klange, von Klanggeſchlechtern, von Singleitern, von Tonarten und ihren Dreyklängen, vom mathemat. Muſikanten) — J. H. Lambert (Sur quelques Inſtrum. acouſtiques, in den Mem. de l' Acad. des Scienc. de Berlin, v. J. 1763. S. 87) — Urb. Nathan Belz (Abhandl vom Schalle, wie er entſtehet, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, Kraft der innern Structur des Ohres hervorgebracht wird, und wie das Hören geſchieht . . . Berl. 1764. 4. und in den Mem. der Berl. Acad. von eben dieſem Jahre. Der Innhalt findet ſich in J. N. Forkels Litterat. der Muſik, S. 231 u. f.) — Chrſtn. E. Wünſch (Initia novae doctrin. de natura Soni, Lipſ. 1776. 4. mit Kupf.) — Will. Halles (Sonor. Doctrina ration. et experimentalis . . . Lond. 1778. 4.) — Chrl. Ben. Funk (De Sono et Tono, Diſſert. Lipſ. 1779. 4. Deutſch in dem Leipz. Magazine zur Naturkunde . . . Deſſau 1781. 8.) — Matth. Young (An Enquiry into the principal Phaenomena

mena of Sounds and muſical Strings, Lond. 1784. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 4 Abſchn. of the propagation of ſound; of the decay of ſound; of ſpeaking trumpets, und der zweyte, in 6 Abſchn. of the motion of an elaſtic fibre; of ſympathetic tones, of ſecondary tones; of the acute harmonic tones; of the harp of Aeolus; of the grave harmonic tones handelt, und zur Vertheidigung der Newtonſchen Lehre von den Tönen (ſ. deſſen Princ. Lib. II. prop. 47) geſchrieben iſt.) — Denis Diderot (Principes d' Acouſtique, worin erwieſen iſt, daß das Vergnügen, welches die Konſonanzen dem Ohr machen, blos durch die einfachen Verhältniſſe der mit einander conſonirenden Töne entſteht.) — E. Flor. Fdr. Chladni (Entdeckungen über die Theorie des Klanges . . . Leipz. 1787. 8. Voll neuer und gründlicher Bemerkungen.) — — Vom Klang und Ton insbeſondere: Joach. Curaeus (Libellus phyſic. contin. doctrinam de natura et differentiis color. ſonorum etc. Viteb. 1572. 8.) — Das zehnte Buch des 2ten Bds von Frc. de Lanis Magiſter naturae et artis, Brix. 1648. f. handelt de Sono. — Joh. Boedler (De Sono, Diſſert. Argent. 1673. 4.) — Har. Waller (De Sono, Diſſert. Upſ. 1674. 4.) — Gab. Cramer (Theſes de Sono, Gen. 1722. 4.) — Leonh. Euler (De Sono, Diſſert. Baſ. 1727. 4.) — Jac. Ricati (Verae et germanae virium elaſticar. leges, ex phaenom. demonſtratae, bey den Commentar. de Bononienſi ſcientiar. Inſtituto, Bon. 1731. 4.) — G. Matth. Boſe (Hypotheſ. Soni Perraultiana ac in eam meditatio, Diſp. Lipſ. 1735. 4.) — Joh. Banieres (Traité phyſ. de la lum. et des coul. des ſons et des differens Tons, ums J. 1737 geſchr.) — Joh. G. Dörner (Sendſchr. an . . . . H. Mitzler, die Erzeugung des Klanges und der vernehmlichen Töne anbetreffend, Bitterf. 1743. 8. vergl. mit Mitzlers Bibl. B. 3. Th. 2. S. 372.) — Narciſſus Biſchof zu Ferns (An introductory Eſſay to the doctrine of ſounds, containing ſome propoſals for the improvement of Acouſtiks, in dem 14ten Bd. S. 472. der Philoſ. Transact.) — N. Walker (Some experiments and obſervat. concerning ſounds, in dem 20ten Bd. S. 433 der Philoſ. Transact.) — D. Grandi (Of the nature and property of ſounds, ebend. im 26ten Bde. S. 270.) — Franc. Hauksbee (Experiments conc. ſounds, ebend. im 26ten Bde. S. 367 u. f. und im 24ten Bde. S. 1902 u. f.) — G. Chrſtph. Weizler (Gedanken von den Tönen, im 4ten B. S. 379 von Marpurgs Hiſt. krit. Beyträgen.) — Dan. Chrſtn. Burdach (De vi aeris in ſono, Diſp. Lipſ. 1767. 4.) — N. Maxwell (Eſſai upon Tune being an attempt to free the ſcale of Muſik and the Tune of inſtruments from imperfection, Edinb. 1781. 8 mit 16 Kupf.) — — Von der Fortpflanzung und Geſchwindigkeit des Tones und Klanges: Theod: Moret († 1667. De magnitudine Soni) — Th. de Caſſini (Sur la propagation du Son, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1738. S. 1. und Nouv. experiences . . . ſur la propagation du Son in den Mem. eben dieſer Academie, v. J. 1739 S. 126.) — Abt Nollet (Mem. . . . ſur la transmiſſion des ſons dans l'eau, in eben dieſen Mem. v. J. 1743. S. 199.) — Giov. Lod Bianconi (Von ſ. Due lettere di fiſica, Ven. 1746. 8. handelt der eine della diverſa velocità del Suono, Deutſch, in einem Auszuge, im 16ten B. S. 476 des Hamb. Magazins) — Leonh.

Euler (Conjectura phyſic. circa propagat. ſoni . . . Berol. 1750. 4. und Eclairciſſemens plus detaillés darüber in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin v. J. 1765. S. 335.) — Joh. Heinr. Winkler Tentamina circa ſoni celeritatem per aerem atmoſph. Lipſ. 1763. 4.) — J. H. Lambert (Sur la viteſſe du Son, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin, v. J. 1768. S. 70.) — Derham (Experim. and obſervat. on the motion of Sound, in dem 26ten Bd. S. 2. der Philoſ. Transact.) — Louis de la Grange (Recherch. ſur la nature et la propagation du Son, im 1ten Bd. S. 1. der Miſcell. Taurinenſ.) — Will. Watſon (Enquiry concern. the reſpective velocities of Electricity and ſounds, im 45ten Bde. S. 59 der Philoſ. Transact.) — — Vom Echo: Joſ. Blancanus (Echometria ſ. Tractat. de Echo, Mad. 1653. f.) — Jac. Reichmann (De Echo, Diſp. Viteb. 1655. 4.) — Mart. Schockius (De nat. Soni et Echus, Diſſert.) — Abt Hautefeuille (Diſſertat. ſur la cauſe de l'Echo . . . Bord. 1718. 18.) — Beaufors (Conjectures ſur l'Echo, ums J. 1719.) — Ernſt Dan. Adami (Vernünftige Ged. über den dreyfachen Widerſchall vom Eingange des Aderbachiſchen Steinwaldes, Liegn. 1750. 4.) — De la manière, dont ſe forme l'Echo, in dem 35ten Bde. S. 167 der Mem. de Trevoux. — D. Franc. Quesnet (Ein Auszug einer, von ihm verfaßten Schrift, touchant les effets extraordinaires d'un Echo findet ſich im 10ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris.) — Walker (The Swiftneſs of ſounds and their reflections on Echoes, in den Philoſ. Transact. N. 247.) — — Vom Mitklingen, oder der Sympathie der Töne: John Willis (A Letter, concerning a new muſical Diſcovery, in dem 12ten B. S. 839 der Philoſ. Transact. for the Year 1677. Dieſe, damahls neue Entdeckung betrift das Mitklingen gleichgeſtimmter Töne, welches unter der Benennung der Sympathie der Töne bekannt iſt.) — Romieu (Nouv. Decouvertes des Sons harmon. graves, dont la réſonnance eſt très ſenſibile dans les accords des Inſtrumens à vent, in der Aſſemblée publ. de la Soc. des Sciences de Montpellier, 1751. 8.) — J. Bapt. Rameau (Lettre aux Philoſophes, in den Mem. de Trevoux, vom Jahre 1762. S. 465.) — Obſervat. ſur les principes d'où Mr. Rameau fait deſcendre les deux accords parfaits, im Journ. des Scav. v. J. 1769. S. 112. — Dom. Teſta (De la reſonnance des corps ſonores, in dem 3ten Bd. S. 167. des Rec. des Pieces inter. concern. les Antiquités, les beaux Arts etc. Par. 1788. 8. aus dem Ital. überſetzt.) — — Von der Beſtimmung eines unwandelbaren Tones: Denis Dodart (Sur la determination d'un Son fixe, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1700. S. 131.) — Vict. Franc. Stancarius (De Sono fixo inveniendo, ſ. Mattheſ. Forſchendes Orcheſter S. 369. Anm. a.) — — Von akuſtiſchen Phänomenen: Mar. Merſenne Cogitata phyſico - mathem. . . . de hydraulico - pneumat. phoenom de Muſica theoret. et pract. Par. 1644. 4. — Caſp. Schott (Mechanica hydraulico - pneumatica, Herbip. 1657. 4.) Auch kommen noch mancherley hieher gehörige muſikal. Dinge in ſ. Curſ. mathem. Herbip. 1661. Bamb. 1677. f. in ſ. Organ. mathem. Herbip. 1668. f. und in ſ. Magia univ. nat. et artis, ebend. 1676. 4. vor.) — Athan Kircher (Phonurgia nova, ſ. Conjugium mechanico - phyſic. artis et naturae . . . qua univerſa Sonor. natura, proprietas, vires effectuumque

que prodigioſor. cauſae . . . enucleantur . . . Campid. 1673. f. mit Kpf. Deutſch, von Agatho Carione, mit dem Titel: Neue Hall und Thonkunſt. . Nördl 1684. f. ;— Theod. Birchmaier (Schediasma phyſic. de viribus mirandis Toni conſoni, Viteb. 1672. 4.) — Dan G. Morhof (De Scypho vitreo per certum humanae vocis ſonum fracto, Diſſert. Kil. 1662. 1682. 4.) — Gottfr. Dav: Mayer (Epiſtola, Cenſur. in Actis Erud. Lipſ. Anni 1712. M. Auguſti, de obſervat. Soni cujusdam in pariete dubii inviſibilis automati diſcut. Lipſ. 1712. 4) — —

Von der mathematiſchen Klanglehre: Jac. Faber (Muſica Lib. IV. demonſtrata, Par. 1496. 1514. 1521. 4. Lib. VII. demonſtr. 1522. 4. Der Innhalt des Werkes, in den erſten Aufl. iſt in J. N Forkels Litterat. der Muſik, S. 242 zu finden. Ob die letzte Auflage wirklich aus 3 Büchern mehr beſteht, oder der Innhalt nur anders abgetheilt iſt, weiß ich nicht mit Gewisheit zu ſagen, da ich ſie nicht ſelbſt geſehen.) — Muſica ſpeculativa, Baſ. 1508. 8. — Piet. Mar. Bonini (Acutiſſ. obſervat. nobiliſſ. diſciplinar. omnium Muſices, Flor. 1520. 8.) — Lud. Fogliani Muſica theoretica, . . . in qua quam plures de harmonicis Intervallis, non prius tentatae continentur ſpeculationes, Ven. 1529. f.) — Willh. Poſtel (Tabul. in Muſic. theoret. Par. 1552. 4.) — Joh. Lippius (1) Themata muſica, Jen. 1610. 4. beſtehen aus drey zu Wittenberg gehaltenen Disputationen. 2) Them. fontem omnium errantium Muſicor. operantia, Ien. 1611. 4. 3) Brevicul. error. muſicor. vet. et recentior. ebend. 1611. 4. 4) Synopſis Muſ. novae omnino verae, atque method. univerſae, in omnis Sophiae praeguſtum παρεργως invent. diſputatae et prop. omnibus Philomuſis, Arg. 1612. 8.. und in der Philoſ. verae ac ſinc. Praepar. Erphord. 1614. 12.) — Heinr. Baryphonus oder Grabſtimm (Plejades muſicae, quae . . . praec. Quaeſt. muſic. diſcutiunt, et omnia, quae ad Theor. pertinent, et Melopoeiae plurimum inſerviunt ex veris fundamentis mathemat. exſtructa, Theoremat. ſeptenis proponunt, exemplis illuſtrant . . . Halb. 1615. 8. verm. Magd. 1630. 8. Die erſte Plejade enthält 7 muſikal. Fragen, die zweyte handelt de ſeptem num. harm. radical. per Theor ſeptem; die dritte enthält ſept. proport. logiſticas, die vierte Conſon. ſept. per ſept. theoremata, die fünfte Diſſon. ſept. per ſept. theoremata, die ſechſte de ſeptem conſonantiar. progreſſion. in ſept. conſonantias; die ſiebente de ſept. conſonantiar. ad Monochord. applicat.) — Ren. Carteſius (Muſic. Compend. Amſtel. 1618. 4. 1656. 4. Traj. ad Rh. 1650. 4. Frzſ. von Nic. Joſ Poiſon, Par. 1668 4. Engl. von W Brounker, Lond. 1653. 4. Der Verf. war der erſte, welcher die große Terz unter die vollkommenen Conſonanzen aufnahm. Auch von ſ. Briefen, Lond. 1668. 4. ſind viele muſikal. Innhaltes.) — Gal. Galilei (Diſc. et demonſtrat. matematiche, Fir. 1635. und in 2ten Bd. ſ. Opere, Bol. 1655. 4. S 74 u. f.) — G. Böhm (Propoſit. mathemat. muſurgicae Prag. 1650.) — P. Gaſſendi (Manuductio ad Theoriam, ſ. part. ſpeculativ. Muſic. im 5ten Bd. ſ. W. Lyon 1655. f. Die 4 Kap. dieſes Auſſ. handeln, De proport. univerſe, et quatenus ad Harm. conferunt; de conſonant. earumque partibus ad ſuas proport. relatis; de generibus Muſicae und de Tonis ſ. modis Cantus.) — Jacq. de Billy (De proport. harmonica, Par. 1658. 4.) — Dyrck Rembranz van Nierop (Wiskonſtige Muſica, vertoonende de Oorſaeke van't geluyt, de

redens der Zanghtoonen telkonſtigh uytgereechent, ende het maken en ſtellen der Speeltuygen ... Amſt. 1659. 8.) — Joh. Wolf. Kentſch (Diſſert. ex Mathem. de Muſica, Vit. 1661. 4.) — Otto Gibelius (Propoſit. (3) Mathem. muſicae, d. i. Muſikal. Aufg. aus der Matheſi demonſtrirt, Minden a. d. W. 1666. 4.) — Lemme Roſſi (Siſtema muſico, ovvero Muſica ſpecul. dove ſi ſpiegano i più celebri Siſtemi di tutti tre generi, Perug. 1666. f. 1669. 4.) — Th. Salmon (A Propoſal to perform Muſik in perfect and mathematical Proport. Lond. 1688. 4.) — Joſ. Sauveur (1) Syſtème gen. des Intervalles des Sons et ſon applicat. à tous les Syſtemes et à tous les Inſtrum. de Muſique, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1701. S. 297. 2) Applicat. des ſons harm. à la compoſ. des Jeux d'orgues, ebend. vom Jahre 1702. S. 308. 3) Methode générale pour former le ſyſtème tempéré de Muſique, et du choix de celui qu'on doit ſuivre, ebend. v. J. 1707. S. 203. 4) Table gen. des Syſtèmes temp. de Muſique, ebend. v. 1711. S. 309. 5) Rapport des ſons de cordes d'Inſtrum. de Muſ. aux flêches des cordes; et nouv. determination des ſons fixes, ebend. v. J. 1713. S. 324. welche in deſſelben Principes d'Acouſtique et de Muſique, Par. 4. geſammelt ſind. Der Verf. gebraucht zuerſt das Wort Akuſtik, und hat durch ſ. Unterſuchungen ſo wohl die phyſikal. als mathemat. Klanglehre, um vieles weiter gebracht) — Dethlev Cluver (In den Obſervat. hebdomal. Anni 1707. S. 105 findet ſich ein Aufſ. von ihm über die muſikal. Intervallen oder über ein mathematiſch-muſikaliſches Syſtem, welches beweißt, daß der Verf. nicht viel von der Sache verſtanden hat.) — Conr. Henfling (Specim. de novo ſuo Syſtem. Muſico, in dem 3ten Th. des erſten Bds. der Miſcell. Berolin. S. 265, frzſ. in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1711. S. 79. Der Verf. ſchlug darin eine andre Benennung der Intervallen vor, und wollte die Octave in 50 Theile theilen.) — Leonh. Euler (1) Tentam. novae Theor. Muſic. ex certiſſ. Harmoniae princ. dilucide expoſ. Petrop. 1729. 4. 1739. 4. Das Werk iſt in 14 Kap. abgetheilt, welche de ſono et auditu; de ſuavitat. et princip. Harmoniae; de Muſ. in genere; de conſonantiis; de conſonantiar. ſucceſſione; de ſeriebus conſonantiarum; de varior. intervall. receptis appellationibus; de generibus muſicis; de gen. diaton. chromatico; de aliis magis compoſitis gener. muſicis; de conſonant. in gen. diaton. chromatico; de modis et ſyſtem. in gen. diat. chromatico; de rat. compoſit. in dato modo et ſyſtemate, de modor. et ſyſtem. permutatione handeln. Eine ausführl. Anzeige findet ſich im 3ten Bd. S. 61. 305 und 359 der Mizleriſchen Bibl. und eine Beurtheilung in Mattheſons Plus ultra. Auch gehören noch G. Andr. Sorgens Anmerkungen ... im 4ten Jahrg. S. 269 von Hillers wöchentl. Nachrichten hieher. 2) In eben dieſes Verf. Lettres à une Princeſſe allemande, Pet. 1768. 8. 3 B. kommen verſchiedene hieher gehörige Briefe vor, welche, einzeln, Deutſch, im 4ten Jahrg. S. 237 u. f. der Wöchentl. Nachricht zu finden ſind.) — Rob. Smith (Harmonics or the Philoſophy of muſical ſounds 1748. Ein Poſtſcript dazu erſchien 1760. 8. Ein gründl. Beurtheilung des Werkes findet ſich in Mattheſons Plus ultra.) — Arithmetique de Muſique, ou Eſſai qui a pour objet div. eſpeces de calcul des intervalles; le developpement de pluſieurs ſyſtemes des

ſons

ſons de la Muſique, des experiences pour aider à diſcerner quel eſt le véritable. c eſt-à-dire celui de la voix; la deſcription de celui qu'on ſuapoſe l'être ſur quelques inſtrumens .... Par. 1754. 8. — Gallimard (La Theorie du Son applicable à la Muſique, où l'on demontre dans une exacte preciſion; les raports et tous les Intervalles diaton. et chromat. de la Gamme, Par. 1754. 8.) — Friedr. Chrſtph. Oettinger (Die Eulerſche und Frickiſche Philoſophie über die Muſik, Neuwied 1761. 8.) — Vallotti (Della ſcienza teor. et prat. della moderna Muſica, Pad. 1779. 4.) — Salvad. Bertezen (Principj di Muſica, Rom. 1780. 12.) — Giuſ. Pizzati (La Scienza de' Suoni e dell' Armonia, diretta ſpecialmente a render ragione de' Fenomeni ed a conoſcer la natura e le leggi della medeſima ... Ven. 1782. f. mit 49 Kpfrn. worauf die Beyſpiele geſtochen ſind.) — Franc. Gori Pannilini von Sienna (Eine Lettera von ihm über das vorhergehende Werk findet ſich im 48ten Bd. S. 3 u. f. des Giorn. de Letterati.) — Aleſſ. Barca (Introd. ad una nuova Teoria di Muſica, Memor. prima ... im 1ten Bd. der Saggi ſcient. e letterar. dell' Acad. di Padova 1786. 4. Der Aufſatz handelt in 2 Kap. dell' Armonia conſonante, e delle conſſonanze come fenomeno, und della ſemplicità delle ragioni delle conſonanze, come principio dell' Armonia conſonante e delle conſonanze.) — —

Mit Rückſicht auf die Natur und den Bau der verſchiedenen Inſtrumente, handelt vom Klange: Louis Carre (Theorie gen. du Son, ſur les differens accords de la Muſique et ſur le Monocorde in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1704. und De la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs Sons les accords de la Muſique, in den Memoires eben dieſer Akademie v. J. 1709. S. 47 u. f. — —

Das, von H. Sulzer angeführte, franzöſiſche Werk des H. Jamard (ſ. den Art. Harmonie, a) iſt eine weitere Entwickelung der Theorie de la Muſique p. Mr. Balière, Rouen 1764. 4.

Uebrigens kommt die Lehre vom Klange, natürlicher Weiſe, in mehrern, von der Theorie der Muſik überhaupt handelnden Werken, als in des P. M. Merſenne Harmonicor. Lib. XII. ... Lud. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. (wo die vier erſten Bücher de natura et proprietat. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corporibus ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis, ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſonis ſ. Conſonantiis überſchrieben ſind) u. a. m. vor.

Klang.

(Redende Künſte.)

Das menſchliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Weſen zu geben, wodurch ſie den äußern Sinnen empfindbar werden: eines für das Gehör, das andre für das Geſicht. Jenes iſt weit kräftiger als dieſes, weil das Gehör ſtärker empfindet, als das Auge *). Wir betrachten hier den Klang, oder Schall, blos in ſofern er ein Mittel iſt einzele Begriffe, oder zuſammengeſetzte Vorſtellungen, andern vermittelſt des Gehörs mitzutheilen. Es ließe ſich zeigen, daß zu dieſem Behuf von unſern Sinnen keiner ſo tauglich ſey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulaſſen, hier als bekannt

*) S. Art. Geſang, II Th. S. 370.

kannt annehmen *). Hier zeiget ſich alſo gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in ſofern ſie Klang iſt. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aeſthetiſche einſchränken.

Man bedenke, wie ſchwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir ſie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen ſehr großen Unterſchied zwiſchen dem ſtummen Leſen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem ſtummen Leſen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der ſich wenigſtens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künſte iſt der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine äſthetiſche Kraft kann ſich auf dreyerley Art äußern. Je vollkommener er iſt, je ſtärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorſtellungskraft; zuſammengeſetzte Vorſtellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form bringen; endlich kann er auch das Leidenſchaftliche der Vorſtellungen verſtärken.

Die Theorie der redenden Künſte betrachtet demnach den Klang; in Abſicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenſchaftliche der Töne. Hier ſchränken wir uns auf den erſten Punkt ein; der andere iſt in die Artikel **Wolklang** und **Perioden** vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des **leidenſchaftlichen Ausdruks** vor.

Der Endzwek der Beredſamkeit und Dichtkunſt erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenſchaftliche ſieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es ſchnell begreiffen, und leicht behalten werde. Das erſtere erwekt Aufmerkſamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorſtellung, und das dritte den fortdauernden Beſitz derſelben. Hieraus läßt ſich leicht beſtimmen, wie die Wörter der Sprache in Anſehung des Klanges müſſen beſchaffen ſeyn, wenn ſie den redenden Künſten dieſe drey Vortheile verſchaffen ſollen. Ihre erſte Eigenſchaft iſt, daß ſie laut und volltönend ſeyen, und mit gehöriger Stärke gleichſam anpochen, um auch bey mitelmäßiger Aufmerkſamkeit ihre Würkung zu thun. Was dazu gehöre, iſt leicht zu ſehen: viel und volltönende Selbſtlauter, Töne die einen offnen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwiſchen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müſſen noch ſtarke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbſtlauter. Je näher überhaupt die Ausſprache einzeler Worte dem Geſange kommt, je ſtärker ſind ſie.

Die zweyte Eigenſchaft der Wörter iſt ein deutlicher Klang. Den haben ſie, wenn die verſchiedenen Sylben gut von einander abſtechen,

*) Wem daran gelegen iſt, alles, was hier und da von der äſthetiſchen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweiſe ich auf die Vergleichung unſerer Sinne, die ich in dem vierten Abſchnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angeſtellt habe. Auch wird man in Herrn Herders Unterſuchung über den Urſprung der Sprache, welche den Preis bey der Berliniſchen Academie der Wiſſenſchaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

en, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Menſch, der ſie zum erſtenmal höret, nachſprechen, oder ſchreiben könnte: dieſe ſind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenſchaften, ſo hat es auch ſchon das Wichtigſte in Abſicht auf das leichte Behalten. Doch mag wohl auch in manchen Fällen das leichte Ausſprechen noch von andern Eigenſchaften herkommen. Der Buchſtaben R hat, als ein Mitlauter, den ſtärkſten Klang, iſt auch deutlich, aber doch ſchwer auszuſprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuſchwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieſes ſcheinen alſo die Grundſätze zu ſeyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum äſthetiſchen Gebrauch verbeſſert werden müſſen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Deſpotismus des Gebrauchs unterworfen: ſo würde es wol der Mühe werth ſeyn, eigene Veranſtaltungen für die Verbeſſerung derſelben, in Abſicht auf den guten Klang der Wörter, zu machen. Sollte es inzwiſchen irgend einer deutſchen Academie gelingen, Anſehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten: ſo könnte ſie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen ſtiften. Aber der Gebrauch iſt ein ſchnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müſſen die Verbeſſerung des Wolklanges der Sprache von Schriftſtellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeiget ſich die Wichtigkeit blos ergötzender und beluſtigender Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, wenn die Verfaſſer vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie ſind die beſten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung ſie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, ſo ſchätzbar müſſen ſie der Nation wegen dieſes Nebennutzens ſeyn. Einem blos ergötzenden Schriftſteller liegt ob, mit äußerſter Sorgfalt wolklingend zu ſchreiben, weil darin ſein Hauptverdienſt beſteht. So iſt ſogar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und ſich dem äußerſt mühſamen Geſchäfft, den höchſten Wolklang zu ſuchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch ſie in einer ihrer ſchätzbarſten Eigenſchaften gewinnet.

Hier iſt, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rükſicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anſtatt einheimiſcher Wörter, nicht nur erlaubt, ſondern verdienſtlich ſey. Haben wir für gewiſſe nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von ſchlechtem Klang, und iſt ihnen gar nicht aufzuhelfen, ſo ſollte man ſie, ſo oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauſchen, und ſie blos der gemeinen Rede überlaſſen. So möchte ichs, um ein Beyſpiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauſcht würde; und ſo könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin iſt Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit ſeinem Beyſpiel vorgegangen.

Gut würde es auch ſeyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geſchmaks der Nation ankündigen, beſondere Aufmerkſamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was ſie hier-

hierüber bemerken, anzeigten. Unſre Sprache iſt darin noch großer Verbeſſerung fähig. Man ſollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglaſſung, oder Aendrung irgend eines Buchſtabens verbeſſern, nicht tadeln, noch ſie einer Uebertretung der grammatiſchen Regeln beſchuldigen, ſondern ihnen vielmehr Dank dafür wiſſen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache ſo wolklingend gemacht, als ſonſt keine neuere Sprache iſt. In Deutſchland würde der eines kritiſchen Verbrechens ſchuldig erklärt werden, der ſich unterſtünde mit einem deutſchen Worte eine ſolche Veränderung vorzunehmen, als die iſt, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anſtatt Flamma, Flume, geſetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, ſo kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewiſſen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unſre Sprache in dieſem Stük am meiſten zu danken hat, ſind unſtreitig Klopſtok und Ramler. Man hat den letztern ſehr ernſtlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieſer Sache zu unterſuchen; aber dieſes kann hier geſagt werden, daß ich es für ein ſehr verdienſtliches Werk halten würde, wenn Herr Ramler gewiſſe ſehr gute Gedichte, die nicht wolklingend genug ſind, nach ſeiner Art umarbeiten, und anſtatt ſchlechter Worte wolklingende nehmen wollte, wenn ſie auch griechiſcher, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in ſeiner Sprache zu leſen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

Klarheit.

(Schöne Künſte.)

Wir nennen den Gegenſtand unſrer Vorſtellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, ſo beſtimmt und ſo kenntlich faſſen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenſtande zu unterſcheiden. Von der Deutlichkeit iſt die Klarheit darin unterſchieden, daß dieſe den Gegenſtand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Beſondre und ſeine einzele Theile klar ſind.

Die Klarheit eines Gegenſtandes würkt auf mehr als einerley Art ſo vortheilhaft auf die Vorſtellungskraft, daß ſie bey der Theorie der ſchönen Künſte in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenſtand, der beſtimmt ſoll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und ſo iſt ſie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen ſehen ſoll. Denn der menſchliche Geiſt hat einen unauslöſchlichen Hang, die Sachen, auf die er einmal ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, klar zu ſehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns ſpricht; wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug ſehen können: ſo werden wir dadurch in merkliche Unruhe geſetzt. Alſo müßte ſchon deswegen allein jeder Gegenſtand des Geſchmaks, den uns die Künſte vorſtellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der ſchönen Künſte, und jeder Haupttheil, der ſchon für ſich eine beſtimmte Würkung thun ſoll, muß, wo nicht wie von hellem Sonnenſchein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künſtler zweyerley

erley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in ſofern es ſich auf einmal faſſen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile deſſelben beſonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, iſt bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzuſehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verſtändliches vorſtellt, darum, daß hier und da eine ſchöne Figur, oder eine ſchöne Gruppe könnte herausgeſchnitten werden, für ein ſchönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künſtler zu ſehen, um ſie zu erreichen? Was iſt in einem Werk der ſchönen Künſte Klarheit des Ganzen?

Am leichteſten iſt dieſe Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieſer Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horaziſche Maxime, ut pictura poeſis, kann auf alle Künſte ausgedehnt werden. Alſo, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unſtreitig alsdenn, wenn ein verſtändiger Beurtheiler ſeinen Inhalt aus dem, was vor ihm liegt, beſtimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks ſeinen Inhalt erzählen, das Hauptintereſſe, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und ſagen kann, wie er mit dem Ganzen zuſammenhängt, und was er zum Ganzen würkt. Nach dieſen wenigen Begriffen iſt es leicht, jedes Werk in Anſehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht leſen, oder ein Drama ſehen, ſo dürfen wir nach Vollendung deſſelben nur verſuchen, ob wir dieſe Fragen beantworten können: Was für eine Handlung war dieſes, wodurch veranlaſſet, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen dieſe Wendung nahmen? Was hat dieſer, und der von den handelnden Perſonen, zu der Sache beygetragen? Woher entſtund dieſe, und dieſe Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir ſehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumſtänden und Hauptperſonen, wie ein helles Gemählde vor Augen: ſo fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonſtük, ſo dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, das Geſang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannten Leidenſchaft oder Empfindung übereinkommen; ob ſie ſich durch das ganze Stük allmählich verſtärkt, oder ob ſie bey demſelben Grade der Stärke verſchiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieſelbe Leidenſchaft, oder Empfindungen ſprechen hören. Hat dieſes ſtatt, ſo iſt das Concert im Ganzen klar und verſtändlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerkſamkeit eines Liebhabers, ohne hernach ſagen zu können, was er vorſtellt; was für Empfindungen die Perſonen dabey geäußert; was für Intereſſe ſie überhaupt und jeder beſonders dabey gehabt; durch was für einen Geiſt getrieben, ſie ſo außerordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: ſo laſſet uns dreiſte ſagen, dieſes Ballet ſey unverſtändlich, und der Erfinder habe ihm die nö-

thige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es iſt für dem Künſtler äußerſt wichtig, ſeinem Werk im Ganzen die höchſte mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu ſagen: aber wir können nur das Vornehmſte kurz anzeigen.

Der Künſtler unterſuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf ſeines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau beſtimmten und klaren Begriff von demſelben habe; ob die vor ihm liegenden Theile ſo zuſammenhangen, daß das Ganze, was er vorſtellen will, würklich daraus erwächſt. Will er ſicherer ſeyn, ſich in ſeinem Urtheile nicht zu irren: ſo lege er den Entwurf, ſo kurz gefaßt, als es möglich iſt, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das, was er ſieht, ihm einen hellen und wolbeſtimmten Begriff von dem Werke gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringſte Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menſchen, deutlich kann angezeigt werden, ſo iſt es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächſt befleißige er ſich, ſeinem Plan nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchſtmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu ſind anderswo an die Hand gegeben worden *). Denn beobachte er die Maximen der beſten Anordnung und Gruppirung; inſonderheit wenige große Maſſen, die wol zuſammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe **).

*) S. Einfalt, II Th.

**) S. Anordnung; Gruppe.

Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe nach Maaßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, gröſſer, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebenſachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß ſie mehr angezeiget, als ausgeführt ſeyen.

Hat der Künſtler dieſes beobachtet, ſo wird es ſeinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verſtändiger Kenner wird beſtimmt faſſen, was er mit dem ganzen Werk hat ſagen wollen.

Unter den größern Werken der Dichtkunſt hat die Aeneis den höchſten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt ſich ſehr leicht überſehen; und auf welche beſondere Stelle dieſes reichen Gemähldes man ſieht, da erblikt man den Helden, entdekt den Zwek ſeiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, ob gleich der Plan auch ganz einfach iſt. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und iſt nicht in ſo wenig große Maſſen geordnet, als die Aeneis: die Zahl der einzelen Gruppen, die keiner größern Maſſe untergeordnet ſind, iſt faſt unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerſchöpfliches, alles umfaſſendes Genie, und Virgil als einen feinen Künſtler. Von unſern deutſchen Epopöen hat der Meßias in dieſem Stük mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat dieſe Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbeſtimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptſache ſey.

In dem Trauerſpiel hat Sophokles wegen der größern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demoſthenes mehr, als Cicero. In Gemählden ſind Raphael und Corregio in dieſem Stük die größten Meiſter, und in der Muſik Händel. In der Baukunſt muß man vorzüglich die Alten zu Muſtern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern italiäniſchen, als die franzöſiſchen Baumeiſter.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch ſie jedem einzeln Theile zu geben. Der Künſtler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er ſo denkt, einen hellen Ausdruk ſuchen. Wer ſich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt iſt; wer nicht auf jeder Stelle ſeines Werks genau ſagen kann, was das ſeyn ſoll, was er da zeichnet, oder ſagt; wem dieſer Gegenſtand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt: der läuft allemal Gefahr etwas unverſtändliches hinzuſetzen. Nur die helleſten Köpfe können gute Künſtler ſeyn; die ſich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorſtellung verweilen, um ſie beſtimmt und im völligem Lichte zu faſſen. Jeder Menſch von einigem Genie, und ein wahrer Künſtler mehr als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht ſeine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der ſich von ſeinen eigenen Vorſtellungen, oder Empfindungen nie Rechenſchaft giebt, überläßt ſich dabey dem zufälligen Genuß deſſen, was ihm vorkommt: aber der nachdenkende Menſch will wenigſtens das Vornehmſte davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt ſich ſelbſt, was das iſt, das er ſieht; wohin das zielt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entſteht die Bemühung alles klar zu ſehen; er verläßt keine Vorſtellung eher, bis er ſie genau gefaßt hat. Scheinet ſie ihm wichtig, ſo giebt er ſich die Mühe länger dabey zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu betrachten, ſie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er ſie in der höchſten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer ſo mit ſeinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in ſeiner Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie iſt hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engſten Sinne Verſtand und Urtheilskraft nennt, verbunden iſt. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln ſich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum iſt die Erlernung der Wiſſenſchaften, oder in Ermanglung deſſen, ein beſtändiger Umgang mit den helleſten Köpfen, für den Künſtler eine höchſtwichtige Sache. Der Verſtand iſt von allen Eigenſchaften der Seele unſtreitig die, welche ſich am langſamſten entwikelt. Darum kann man nicht zuviel dafür thun. Der größte Theil der Menſchen behilft ſich Lebenslang mit confuſen Vorſtellungen.

Hat der Künſtler ſich ſelbſt klarer Vorſtellungen verſichert, iſt er ſich deſſen, was er zeichnen, oder auf andre Weiſe vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er ſagen kann, was es eigentlich vorſtellen ſoll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was er damit auszurichten gedenket; als-

denn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieſes kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das beſtimmteſte weiß, was man ſagen oder vorſtellen will. Doch muß jede einzele zuſammengeſetzte Vorſtellung mit eben der Vorſicht behandelt werden, wie das Ganze. Man ſieht Gemählde von holländiſchen Meiſtern, wo nicht nur jede Gruppe, ſondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perſpektiv, Haltung und Colorit eben ſo vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen ſolche Gemählde auch in den kleineſten Theilen die höchſte Klarheit. So muß man auch in andern Künſten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode beſonders bearbeiten, ſo wie die ganze Rede; nur mit dem Unterſchied, daß das Einzele nicht die höchſte abſolute Klarheit, ſondern den Grad derſelben haben muß, der ſich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache ſchiket. Nach dieſen Verhältniſſen muß das, was man zu ſagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger beſondere individuelle Begriffe ausgedrükt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke ſind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken; und der beſonderſte Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen ſcheinet, hat die höchſte relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyſpiel zu geben, die Aeſopiſche Fabel, in ſofern ſie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten iſt.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erſt alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorſtellung ſtehen ſoll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorſtellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. ſagt, **daß die Zeit die Trauer über einen verſtorbenen Gemahl lindert**, ſo hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt iſt, ſehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine ſagt:

> Entre la veuve d'une année
> Et la veuve d'une journée
> La difference eſt grande *).

Und wenn man ſagt, nach einiger Zeit der Trauer haben ſich die verliebtern Vorſtellungen von allerhand Art wieder eingefunden: ſo hat dieſer Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieſer Dichter ſagt:

> En attendant d'autres atours
> Toute la bande des Amours
> Revient au colombier *).

Hat der Künſtler den Gedanken deutlich gefaßt, ſo ſuche er vor allen Dingen ihn in der höchſten Einfalt zu ſehen, und laſſe ihm nichts, als das Weſentliche. Erſt, wenn er ihn in dieſer einfachen Geſtalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß dieſe nicht heller als die weſentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken ſeine Klarheit zu benehmen,

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

**) In der Fabel la Jeune Veuve.

men, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmiſcht; darum muß nur das Nöthigſte da ſeyn, und alle Nebenſachen müſſen mehr durch allgemeine, als durch beſondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle weſentliche Begriffe da ſind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerkſamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, iſt die Kürze des Ausdruks die ſchätzbarſte Eigenſchaft deſſelben.

Hiernächſt hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denſelbigen Begriffen, in denſelben Ausdruk eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entſtehen. Es laſſen ſich darüber keine beſondere Regeln geben. Wem daran gelegen iſt, dieſen Theil der Kunſt recht zu ſtudiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von beſonderer Klarheit, den er bey großen Schriftſtellern antrifft, Verſuche zu machen, die Begriffe anders zu ſtellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig ſollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler fleißig darin üben, daß ſie Perioden, die etwas verworren ſind, ihnen vorlegten, und ſie die beſte Anordnung zum klaren Ausdruk heraus ſuchen ließen. Wo irgend ein beſonderer Theil der Kunſt große Uebung erfodert, ſo iſt es dieſer.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen), oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben ſie uns zu verſtehen, ob das Nachſtehende eine Folge, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden ſey, oder in was für einem andern Verhältniß es damit ſtehe; oder ſie erinnern uns, die Aufmerkſamkeit auf etwas neues anzuſtrengen. An dergleichen Verbindungen iſt die griechiſche Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die franzöſiſchen Schriftſteller es in dieſem Theil am weiteſten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derſelben den Deutſchen, denen es vor kurzem in dieſem Stük noch ſehr gefehlt hat, beſtens empfehlen. In der ſchweren Kunſt der Rede iſt kaum etwas, woran man den ſehr hell und beſtimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieſes.

Ueber die Wahl der Wörter wäre in Anſehung der Klarheit noch ſehr viel zu ſagen. Der eigentlichſte und beſtimmteſte Ausdruk iſt zur Klarheit allemal der beſte. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Geſicht zu bringen, ſich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichniſſe bedienen, ſo müſſen dieſe im höchſten Grade beſtimmt und hell ſeyen.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, iſt ſchon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erſte Muſter der Klarheit angeführt werden. Für die Beredſamkeit muß Demoſthenes, und in dem einfacheſten Vortrag Xenophon vor allen andern ſtudirt werden. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern können wir, in Anſehung

*) S. Kürze.

des klaren proſaiſchen Vortrags, Wieland, Leſſing und Zimmermann, als die erſten claſſiſchen Schriftſteller empfehlen.

(*) Von der Klarheit des Styles handelt ausführlich J. C. Adelung, im 4ten Kap. des 1ten Bds. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 122 der 3ten Aufl.

Kleidung.

(Zeichnende Künſte. Schauſpiel.)

Da in den Werken der ſchönen Künſte alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geſchmak und Ueberlegung muß gemacht ſeyn, damit nirgends etwas anſtößiges, oder nur unſchikliches, darin vorkomme *): ſo muß auch überall, wo man uns Perſonen vor das Geſichte bringt, die Bekleidung derſelben von dem Künſtler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wiſſenſchaft aus, die ſowol zeichnende Künſtler, als Schauſpieler beſitzen müſſen.

Umſtändlich wollen wir uns hier über dieſen Punkt nicht einlaſſen; weil ein paar allgemeine Grundſätze hinlänglich ſcheinen, einem verſtändigen Künſtler über dieſe Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beſchaffenheit der Umſtände ſchön und ſchiklich ſeyn.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung abſolut ſchön ſeyn könnte, einzulaſſen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur ſo viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches ſeyn müſſe. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweiſen verſchiedene Moden in denſelben, die nur ein völliger Mangel des Geſchmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorſtehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert trugen, ſind doch eine abſolute Ungereimtheit. Und in dieſem Falle befinden ſich die ſteifen und weit herausſtehenden Halskragen, womit an einigen Orten Magiſtratsperſonen und Geiſtliche prangen; nicht weniger verſchiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geſchlechts, die in einigen Reichsſtädten und an verſchiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, ſondern durch neue Zuſätze noch abgeſchmakter gemacht worden ſind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menſchlichen Geſtalt, die von allen ſichtbaren Formen die ſchönſte iſt, ein unförmliches ekigtes Anſehen giebt. Der Künſtler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menſchlichen Geſtalt verſtellet, und die Verhältniſſe der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfputz, der den Kopf noch einmal ſo groß macht, als er iſt; die ungeheuren Fiſchbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unanſehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben dieſe Regel ſchließt von der Kleidung alles ſteife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers iſt, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannichfaltigen Wendungen geſchikt iſt. Dieſe Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Perſonen von Ge-

*) S. Werke der Kunſt.

Geſchmak, es ſey daß ſie ſonſt nach chineſiſcher, türkiſcher oder europäiſcher Art ſich kleiden.

Man ſchreibet ſonſt den Künſtlern vor, daß ſie ſich in ihren Vorſtellungen nach dem Ueblichen, oder dem ſogenannten Coſtume richten ſollen; und es iſt gut, daß ſie es bis auf einen gewiſſen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenſtreitenden Geſchmak anzeiget, müſſen ſie das Uebliche verbeſſern *).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künſtler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Perſonen nach dem Zwek ſeiner Arbeit lächerlich vorzuſtellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel iſt, das weſentlich dazu gehört. Aber auch in dieſem Falle muß die Sache nicht zu ſehr ins Abgeſchmakte getrieben werden, wie es die Schauſpieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus ſetzen würde, ſind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenſtand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit ſie nicht ekelhaft werde, da ſie nur lächerlich ſeyn ſoll. Es iſt um ſo viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauſpiele anordnen, dieſes ernſtlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich iſt, das ganz Alberne und Abgeſchmakte an die Stelle des blos lächerlichen geſetzt zu ſehen. Dadurch aber verfehlt man ſeinen Zwek ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterſcheiden vielfältig den Stand und die Würden der Perſonen, und ſelbſt die Geſchäffte, oder die Handlung, darin ſie begriffen ſind. In der ganzen Welt iſt man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen; und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König mit Krone und Zepter vorſtellte, wie bisweilen von Künſtlern, die außer der Kunſt keinen Verſtand zeigen, geſchehen iſt. Etwas von dieſer Unſchiklichkeit iſt auch aus der ehemaligen Barbarey des Geſchmaks hier und da in Schauſpielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Perſonen in völlig feyerlichem Staat ſieht, da ſie kaum aus dem Bette aufgeſtanden ſind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauſpieler ſollten bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuſchung ſo völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuſchauer ſo anſtößig ſind, daß die ganze Würkung, die ein Drama haben ſollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauſpieler ſcheinen zu glauben, daß in dramatiſchen Stüken von einiger Würde, die Perſonen nie anders, als in gewiſſem Staat erſcheinen können. In der That iſt es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht ſagen, daß man auf der Bühne jemand ſo natürlich im Bette liegen laſſe, wie er es etwa in ſeiner Schlafkammer gewohnt iſt. Aber auch die allergewöhnlichſte Hauskleidung kann mit Anſtändigkeit und Würde verbunden ſeyn; wenn nur der, der dieſe Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken iſt und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteriſtiſch iſt. Darauf hat der Künſtler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler iſt

*) S. Ueblich.

iſt oft in Verlegenheit ſeine Perſonen beſtimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das Charakteriſtiſche der Kleidung ſehr zu ſtatten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, ſogar Farben des Gewandes, beſondere Arten des Schmuks, die völlig charakteriſtiſch ſind, und ſogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz beſondere Verhältniß derſelben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Dieſe muß der Künſtler aus der alten und neuen Geſchichte, und von mehrern Nationen kennen. Aber dieſes ſchlägt ſchon in das Uebliche ein *).

Dem zeichnenden Künſtler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über dieſe Materie ein aufmerkſames Leſen deſſen, was der Herr von Hagedorn über dieſe Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat **). Von der beſondern Behandlung der Kleidung, und der Kunſt ſie gut zu legen und zu falten, iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden †).

* *

Von der Bekleidung in der Mahlerey (von der Wahl der Draperie und den Farben derſelben) handeln, unter mehrern, de Piles in den Elem. de la Peint. Oeuv Bd. 2, S. 81 u. f. — Richardſon in dem Traité de la Peint. Bd. 1 S. 155 u. f. — Laireſſe in dem 5ten Kap. des 3ten Buches ſ. großen Mahlerbuches, B. 2. S. 32 u. f. Lomazzo, im 56ten Kap. des 6ten Buches S. 454 des Trattato dell'arte della pittura, Mil. 1585. 4. — Hagedorn, in ſ. Betrachtungen I, 23 u. f. — u. a. m. S. übrigen den Art. Gewänder.

*) S. Ueblich.

**) Betrachtung über die Mahlerey, II Buch 1 Abſchn. im 16 und 17 Kap.

†) S. Gewand.

Klein.
(Schöne Künſte.)

Man hat in der Theorie der ſchönen Künſte zwey Arten des Kleinen zu betrachten: die eine iſt ihrem Zwek zuwider und verwerflich; die andre iſt angenehm und gehört zu dem guten äſthetiſchen Stoff. Jene entſteht aus Mangel und Unvollkommenheit; dieſe hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet ſich bey Künſtlern, denen es entweder an Verſtand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verſtandes kommen geringſchätzige, jedem, auch nur halbklugen Menſchen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; ſubtile Spitzfündigkeiten, ſophiſtiſche Urtheile und Witz, der in bloßen Wortſpielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühſame und doch nichts bedeutende Gemählde, und die ängſtliche Ausbildung kleiner Umſtände, alle difficiles nugae. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindiſchen, furchtſamen, oder phantaſtiſchen und ausſchweifenden Herzen kommen kindiſche Bewundrung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, Liſt, die alles durch Umwege ſucht und ſich nie getraut gerade zu urtheilen oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte ſowol in dem Künſtler, als in den von ihm eingeführten Perſonen. Es wäre ſehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyſpiele faſt jeder Art dieſes Kleinen anzuführen; und auch aus einheimiſchen Schriftſtellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden iſt, erhellet, wie es zu

vermeiden ſey. Der Künſtler muß ſeinen Verſtand und ſein Herz zum Großen bilden. An mehrern Stellen dieſes Werks iſt ſchon erinnert worden, daß zu einem guten Künſtler mehr, als nur das eigentliche Kunſtgenie erfodert werde; nämlich Verſtand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das Beſte thut, ſo müſſen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um alſo das Kleine zu vermeiden, muß der Künſtler ſich aus der Sphäre der Menſchen, bey denen noch Unwiſſenheit, Vorurtheile und die gemeineſten Schwachheiten herrſchen, in eine höhere Sphäre empor ſchwingen; er muß genaue Bekanntſchaft mit den Menſchen haben, die durch Vernunft und große Geſinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichſam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend ſollte der künftige Künſtler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menſchen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieſer Hülfsmittel muß er ſich eine genaue Bekanntſchaft mit den größten und beſten Menſchen aller Zeiten erwerben. Die Geſchichte der Völker und die Beobachtung ſeines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menſchen klein oder groß iſt. Dadurch muß er zu einer ſolchen Kenntniß ſeiner ſelbſt kommen, daß er beurtheilen kann, ob ſeine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben iſt. Durch dieſe Mittel muß er ein ſolcher Beurtheiler und Kenner der Menſchen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was ſeinen Zeitgenoſſen noch anklebet, zu bemerken im Stande ſey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten äſthetiſchen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, iſt eine Art des Schönen, die Cicero überſehen hat, da er nur von zwey Arten ſpricht *). Der einen Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Dieſe Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen ſollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindiſchen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Anſehen des Ariſtoteles verhindert, dieſe Art zu bemerken, weil dieſer philoſophiſche Kunſtrichter ſagt, daß das Kleine nicht ſchön ſeyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheiten beygelegt, damit es uns deſto ſicherer reize; aber ſie findet ſich auch ſchon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen iſt blos Annehmlichkeit, und ſo iſt die Schönheit des Kindes.

Zu dieſer Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das ſonſt zu keinem andern Genuß beſtimmt iſt, keine Begierde reizt, keine von den würkſamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine ſanfte in ſich ſelbſt begränzte Empfindung erweket. Dieſes iſt alſo das Kleine, deſſen ſich auch die Künſte, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunſt rechnen wir hieher, das was die anakreontiſche Art unſchuldiges hat; alle kleine auf unſchuldigen Scherz und Ver-

*) Pulchritudinis duo ſunt genera, quorum in altero venuſtas ſit, in altero dignitas; venuſtatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem Offic. L. I.

Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtſtüke, artige Landſchaften, Vorſtellungen geſellſchaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Muſik alles blos Angenehme und ſanft Einwiegende, das ſonſt keinen leidenſchaftlichen Charakter hat, und verſchiedene der geſellſchaftlichen Tänze von eben dieſem Charakter; in der Baukunſt alles, was zur Annehmlichkeit unſrer Wohnungen veranſtaltet wird. Dieſe ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und ſanftes Vergnügen. Sie iſt weniger ſchätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß ſie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es, anſtatt in völliger Unthätigkeit zu ſeyn, angenehme Eindrüke von ſanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Beſänftigung der Leidenſchaften; jenes zur Stärkung, dieſes zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit, ganz kleine Kinder von ſchöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern ſpielten, zu halten, um ſich an der kindiſchen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche ſanfte, unſchuldige Gegenſtände mögen doch bisweilen die durch ſo manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieſer Herren der Welt, auf eine Zeitlang beſänftiget haben.

Es gehört ein beſonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geſchmaks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muſter, als in dieſer. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geſchmak, eine für jeden ſanften Eindruk empfindſame Seele hat, würde ſich vergeblich in dieſes Feld wagen. Ernſthafte, nach großen Gedanken und Empfindungen ſtrebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe ſeyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter geweſen ſeyn ein Gemählde vom Weltgericht, als ein ſchönes Blumenſtük zu verfertigen. Doch ſehen wir an dem Beyſpiel des großen Shakeſpear, daß dieſe beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechſeln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutſchen für die kleine Schönheit zu roh ſey; aber dieſen Vorwurf haben ſie durch die That von ſich abgelehnt. Schon Hagedorn hat fürtreffliche Lieder in dieſer Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewieſen, daß das deutſche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunſtrichter über dieſe neue Proben des feinern deutſchen Witzes empfunden haben, hat ſie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyſpiel einiger franzöſiſchen Kunſtrichter dieſem Kleinen einen ſo großen Werth beygelegt, daß es ſcheinet, ſie halten es für die vornehmſte Gattung, wenigſtens in der Dichtkunſt. Sie haben ſich nicht geſcheuet, einige von unſern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich geweſen ſind, unter die größten und verdienſtlichſten Männer Deutſchlands zu zählen. Das heißt eben ſo viel, als einen guten Vergolder, oder ſogenannten Staffirer, zum großen Baumeiſter machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verſtandes an, wenn man Dinge ſchätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach ſie geſchätzt werden

den ſollen, zu kennen. Wir laſſen gerne dem Kleinen ſeinen Werth, und erkennen, daß ſeltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glüklich zu ſeyn. Wir ſind den Künſtlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenſcheines, den ſie bisweilen über unſre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinſtern. Aber wir können ſie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtſchaffenheit unſrer Geſinnungen zu danken haben. Dieſe verehren wir als unſre Lehrer und Väter; jene lieben wir als unſre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleiß und den feineſten Geſchmak, weil der geringſte Fehler darin ſichtbar wird, den man beym Großen überſieht. Die Künſtler können überhaupt den ausnehmen Fleiß der holländiſchen Mahler für das Kleine zum Muſter nehmen.

Knauff *). Capiteel.

(Baukunſt.)

Der oberſte Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberſte Ende derſelben vorſtellt. Wie alle weſentliche Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Urſprung haben, wovon wir anderswo Beyſpiele gegeben haben *), ſo hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die ſchöne Baukunſt entſtanden iſt, ſtatt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberſt am Stamme, wo die Aeſte anfangen, abgeſchnitten. An dieſer Stelle ſind die meiſten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die erſten ungekünſtelten Säulen ihren Knauff. Die corinthiſche Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert iſt, hat ihren Urſprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an dieſen Bäumen wachſen am oberſten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne dieſe natürliche Veranlaſſung, der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, ſie zu etwas Ganzen zu machen, ihr einen Knopf gegeben haben †).

Darum findet man in den älteſten ägyptiſchen Ueberbleibſeln der noch ſehr rohen Baukunſt, in den erſten roheſten Verſuchen der nordiſchen Völker, und in den Gebäuden der Chineſer, denen die griechiſche Baukunſt völlig unbekannt geblieben iſt, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberſte Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte, hat natürlicher Weiſe den Urſprung, daß man, um den Knauff vor der Näſſe zu verwahren und dem Unterbalken eine feſtere Lage zu geben, ein vierekigtes Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geſchmak in der Baukunſt einzuführen, iſt der blos knotige oder beblät-

*) Der Urſprung dieſer Benennung iſt mir unbekannt. Vielleicht kömmt ſie von dem niederſächſiſchen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachſenes Stück Holz bedeutet. Der Knauff ſtellt allerdings eine an der Höhe eines Bauſtammes ausgewachſene knotige Verdikung deſſelben vor.

*) S. Gebälk.

†) S. Ganz.

beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entſtunden verſchiedene Formen und Größen deſſelben; und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, ſetzten einige Formen und Verhältniſſe derſelben feſt, und eigneten jeder Art der Säule, oder der ſogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthiſchen, joniſchen und doriſchen Knauff; dieſen wurden hernach der toſcaniſche und der römiſche, oder zuſammengeſetzte, (denn er iſt aus Vereinigung des corinthiſchen und römiſchen entſtanden,) beygefüget. Alſo ſind in der heutigen Baukunſt fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, deſſen Form, Größe und Verhältniß der Theile in ſoferne feſt geſetzt ſind, daß man ſie auch bey den verſchiedenen Veränderungen .die bald jeder Baumeiſter für ſich daran macht, erkennen kann. Jeder iſt in dem beſondern Artikel unter ſeinem Namen näher beſchrieben worden. Unſer deutſcher Baumeiſter Goldmann, einer der verſtändigſten und ſcharfſinnigſten Männer in dieſer Kunſt, der ſeine Vorſchriften überall aus guten Grundſätzen hergeleitet hat, ſetzet zweyerley Größen für die verſchiedenen Arten des Knauffs feſte. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber $2\frac{1}{3}$ Model.

Knoten.

(Schöne Künſte.)

In der Kunſtſprache wird dieſes Wort insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen. Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter dieſem Worte alles, was in der Folge der Vorſtellungen über eine Sache, eine ſolche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander ſtreitenden Gedanken bewürkt, wodurch die Vorſtellung lebhafter und intereſſanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber ſich entwikelt. Bey unſern Vorſtellungen über geſchehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Unterſuchungen, können die Begriffe ſo auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art, wie ſie auf einander folgen, oder auf die Quellen, woraus ſie entſpringen, Acht zu geben. Alsdenn flieſſen unſre Gedanken, wie ein ſanfter durch nichts aufgehaltener Strom ſtille fort. Die Vorſtellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet ſich hingegen in der Folge der Vorſtellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerkſam macht; wobey wir gleichſam ſtille ſtehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte, zu vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das Folgende entſtehen wird: da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken ſich zuſammen drängen und gegen einander ſtreiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verſchafft.

*) S. Ordnung.

Knoten ſind alſo bey Unternehmungen, wo Hinderniſſe aufſtoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Unterſuchungen, wo ſich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anſtrengung des Geiſtes erfordern, um ſich aus denſelben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die würkende Urſache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unſre Aufmerkſamkeit an ſich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewürken. Ein ſolcher Knoten bewürkt in den bey den Sachen intereſſirten Perſonen eine neue bisweilen außerordentliche Anſtrengung der Kräfte; bey denen aber die blos Zeugen oder Zuſchauer dabey ſind, reizet er die Aufmerkſamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit intereſſanter wird, als ſie ohnedem würde geweſen ſeyn.

In den Werken der ſchönen Künſte hat der Knoten eben dieſe doppelte ſehr vortheilhafte Würkung. Das Werk ſelbſt wird dadurch reicher an Vorſtellungen. Handelnde Perſonen z. B ſtrengen ihre Kräfte mehr an, ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget ſich dabey in einem vollen Lichte; der Künſtler hat nöthig auch ſein Genie ſtärker anzuſtrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird alſo für den, der das Werk der Kunſt genießen ſoll, alles intereſſanter und lebhafter. Darum iſt es nöthig, daß wir über eine ſo wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlaſſen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Acht zu geben: auf die Natur des Knotens, auf ſeine Knüpfung, und auf die Entwiklung deſſelben.

Zuerſt muß man auf die Beſchaffenheit des Knotens Acht geben, der bey Handlungen, oder bey Unterſuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art ſeyn. Erſtlich kann die Handlung an ſich ſelbſt ein ſehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen ſeyn, wodurch der Knoten ſich von ſelbſt knüpfet, indem es höchſt ſchwer iſt, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieſer Art iſt der Hauptknoten der Odyſſee, wo die Heimreiſe des Ulyſſes und die Wegſchaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menſchen ein höchſt ſchweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unſre Aufmerkſamkeit lenket:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter dieſe Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes und die Größe ſeines Herzens zu zeigen. Hier liegt alſo die Schwierigkeit in der Bewürkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hinderniſſen entſteht, die ſich einer Handlung in Weg legen, ſondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der würkenden Urſachen, das Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, deutlich vor Augen geſtellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg ſelbſt, den ſie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit ſeiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg ſelbſt

nichts wunderbares: aber woher dieſer kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine ſo gar überlegene Macht zu ſtreiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieſes begreiflich zu machen, erfordert die Kunſt.

Die größte Handlung, ſelbſt das größte Wunderwerk, reizt unſre Aufmerkſamkeit nur in ſofern wir die Schwierigkeit derſelben einſehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerſte Freygebigkeit eines Menſchen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig ſcheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menſchen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns intereſſant, wir wollen wiſſen, wie er zu ſolchen Entſchlüſſen komme, die ihm natürlicher Weiſe ſehr viel koſten müſſen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menſchen iſt es nicht hinlänglich, daß man ſie uns als groß vorſtellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, ſehen laſſen, damit wir wenigſtens einigermaßen begreifen, wie ſie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeſchwollen ſind. Dieſes macht den Knoten aus, der uns die Sachen intereſſant vorſtellt.

Er entſteht insgemein aus einem Streit der Leidenſchaften, oder dem Zuſammenſtoß entgegenſtreitender Intereſſen.

Von dieſer Art iſt der Hauptknoten in der Ilias. Es iſt eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer ſich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entſtehen. Oder, wenn man ſich die Sache ſo vorſtellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon ſich entzweyt haben, daß der erſtere ſich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen, daß Achilles zuletzt ſich wider ins Schlachtfeld begeben hat u. ſ. f. nichts Außerordentliches; aber der Dichter hat dieſe Begebenheit von gemeiner Art ſo zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwiklung der Sachen entſteht. Von dieſer Art iſt auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier ſcheinet keine Verwiklung zu ſeyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer ſolchen Wuth des Haſſes gebracht werden? Hier entſteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Urſache finden, den Haß des Mörders nach und nach anſchwellen und bis zu dem entſetzlichſten Uebermaaß wachſen zu laſſen, der die Würkung deſſelben begreiflich macht. Das größte Beyſpiel eines Knotens von dieſer Art, iſt Klopſtoks Behandlung des Todes Jeſu. Es iſt eine gemeine Sache, daß ein Menſch unter dem Haſſe ſeiner Feinde erliegt und unſchuldiger Weiſe hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewürkung des Ausganges der Handlung, ſondern darin, daß eine gemein ſcheinende Sache als die größte und wichtigſte aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geiſter Antheil nimmt, vorgeſtellt würde.

Bey Unterſuchungen und andern Gegenſtänden des Lehrgedichts und der Beredſamkeit hat ebenfalls dieſe doppelte Art des Knotens ſtatt. Entweder liegen Schwierigkeiten weſentlich in der Sache ſelbſt, und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu ſehen, daß er ſie deutlich vorſtelle; oder die Sache iſt an ſich zwar leicht und offenbar

genug: aber um die Aufmerkſamkeit mehr zu reizen, muß ſie durch das Genie des Redners in einem ſehr wichtigen und intereſſanten Lichte vorgeſtellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeiten, und erfodert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. vorausſetzen, daß bey der dritten Philippiſchen Rede des Cicero jeder Zuhörer ſchon einen Abſcheu vor dem Antonius habe und geneigt ſey, ihn für einen Feind des Satans zu erklären. In ſolchen Umſtänden muß der Redner den Vorſtellungen ſchlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten oder eine Aufhaltung ſuchen, daß er ſeinen Gegenſtand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieſes vergeblich verſucht, ſo bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetiſch und affektvoll zu ſeyn.

Dieſe Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptſache vor, in welchem Falle man ſie Hauptknoten nennen kann, ſondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach ſind ſie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren beſonderen Knoten von der einen oder der andern Art; und eben dieſes macht das Gedicht ſo durchaus intereſſant.

In Anſehung der Knüpfung und Auflöſung des Knotens kommt die Hauptſache darauf an, daß alle würkende Urſachen, es ſey, daß ſie Schwierigkeiten veranlaſſen, oder ſie überwinden, natürlich und wahrſcheinlich ſeyen. Die Schwierigkeiten müſſen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine ſind; ſie müſſen keine große Hinderung machen, wo es leicht iſt, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Würkungen müſſen nicht aus kleinen Urſachen entſtehen, es ſey denn, daß man deutlich ſehe, wie dieſe kleinen Urſachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich ſich der Verſtand und die ſcharfe Beurtheilung des Künſtlers, ſeine tiefe Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geſchehen laſſen, ohne uns deutlich merken zu laſſen, daß es nothwendig hat geſchehen müſſen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Perſonen natürlich erfolget. Es iſt der Mühe werth hierüber einige beſondere Beyſpiele, zur Erläuterung dieſer wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmſte Beyſpiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelöſten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten iſt die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entſteht auf eine ſehr natürliche Weiſe, aus den Zwiſtigkeiten zwiſchen dem hochmüthigen und gebieteriſchen Oberbefehlshaber Agamemnon u. dem äußerſt hitzigen, trotzigen und höchſteigenſinnigen Achilles, auf deſſen Tapferkeit das meiſte ankam. Die Entzweyung entſtehet aus einer natürlichen Veranlaſſung, wird, dem Charakter der Perſonen gemäß, auf das äußerſte getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon iſt, trennet ſich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen ſo ſehr geſchwächt, daß ſie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entſteht die Hauptſchwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet ſie Ehre, Nationalſtolz, heftige Feindſchaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umſturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget ſich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie verſuchen das Aeußerſte:

aber die Gefahr wird immer gröſſer; jedermann erkennet, daß Achilles wieder verſöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müſſe. Aber ſein unüberwindlicher Zorn und Eigenſinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Ausſöhnung anwendet. Man hat das Aeußerſte verſucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen iſt nahe; und wie ſollen ſie ſich nun heraushelfen? Hier ſcheint der Knoten unauflöslich. Aber nun fängt er an ſich zu entwikeln, und auf eine ſehr natürliche und völlig ungezwungene Weiſe. Achilles hat einen Freund, der ſo gefällig und nachgebend, als er trozig und eigenſinnig iſt. Dieſer erhält von ihm die Erlaubniß, ſich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verluſt ſeines Freundes auf das Aeußerſte aufgebracht; jeder Nerve ſeiner Seele wird zur Rache geſpannt; und izt macht er den Untergang der Trojaner, wenigſtens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmſten Beſchüzers der Angegriffenen, zu ſeiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in den Streit zurüke, und ihm gelingt es izt, was er vorher ſo lange vergeblich geſucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptſchwierigkeiten ſind gehoben.

Eigentlich beſteht die mechaniſche Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerſpiels eben darin, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer feſter werde; daß dadurch eine allgemeine Anſtrengung aller würkenden Kräfte entſtehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern ſie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, ſchon in der Handlung oder in dem Charakter der Perſonen liegenden, aber vorher nicht genugſam erkannten Kräften, der Ausſchlag ſich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Dieſe Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Perſonen, jeden nach ſeinem Charakter und nach ſeiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, ſeine Verſtandes- und Gemüthskräfte in völlige Würkung zu ſetzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entſtehen.

Man ſieht hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerſpiel auf Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung intereſſanter wird; wie alle würkende und gegenwürkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Perſon gereizt wird, ihre Kräfte zuſammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächſten Urſachen ſich auf eine natürliche Weiſe zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an dem es ſich ſtemmet, um alle ſeine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hinderniſſen herkommt, zeiget ſich das Genie nie in ſeiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je ſtärker ſtrenget er ſich an, um ſie zu überſteigen. Und darum iſt man oft dem ſtark verwundenen Knoten die glänzendſten Würkungen des poetiſchen Genies ſchuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Urſachen entſtehet, und

ſich auch ſo aufloͤſet, ſo wird die ganze Handlung weniger intereſſant. Wie ſehr wuͤrde nicht das Intereſſe der Ilias dadurch geſchwaͤcht werden, wenn Achilles Krankheit halber ſich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkuͤhrlicher goͤttlicher Befehl, ein Orakelſpruch, ihn wieder zum Heer gebracht haͤtte? Je genauer die Verwiklung und Aufloͤſung aus dem Charakter der Perſonen, oder aus der Natur der Sachen ſelbſt entſteht, jemehr gewinnt das Intereſſe der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranſtaltung der Allmacht war, ſie durch Wunderderwerke haͤtten heben laſſen; aber der Dichter verwarf dieſen unintereſſanten Weg. Denn ein Wunderwerk hoͤret auf intereſſant zu ſeyn, ſo bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt iſt. In dieſer Epopoͤe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottloſe Welt durch Waſſer zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menſchlichen Geſchlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten ſich Schwierigkeiten in der Sache ſelbſt, und andre wußte der Dichter auf eine hoͤchſt natuͤrliche Art zu knuͤpfen und wieder aufzuloͤſen. Wie konnte die goͤttliche Gerechtigkeit zu einem ſo entſetzlichen Schluß gebracht werden? Dieſe Frage wird durch die abſcheuliche Verderbniß aller damahligen Voͤlker, die der Dichter hoͤchſt lebhaft ſchildert, aufgeloͤſt. Wie konnte die Welt im Waſſer untergehen? Der Dichter haͤtte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder koͤnnen geſchehen laſſen; aber dieſes Wunder waͤre nicht wunderbar genug geweſen; weit wunderbarer und erſtaunlicher wird die Sache aus natuͤrlichen Urſachen, aus der Zerruͤttung, die ein Komet verurſachet. Eine neue ſchon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie ſollen die Noachiden im Stande ſeyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu laſſen, waͤre nicht ſo wunderbar, als die ſchoͤne Erfindung, eine Nation ruchloſer Rieſen, der Noachiden aͤrgſte Feinde, durch Schreken zu zwingen, das ſchwerſte der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah beſteht nur aus Soͤhnen, und doch ſoll ein neues Geſchlecht der Menſchen durch ſie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter ſelbſt, aber auf eine hoͤchſt natuͤrliche Weiſe knuͤpfet und wieder aufloͤſet. Nach der ganzen Lage der Sachen war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten ſich von einander verloͤhren, und daß beyde von der uͤbrigen Welt abgeſondert lebten. Aber auch auf eine natuͤrliche, obgleich bewundrungswuͤrdige Weiſe fanden ſie ſich wieder, und die Soͤhne des Noah bekamen Frauen. Dieſe reizenden Scenen waͤren matt, wenn der Dichter nicht die Abſonderung der beyden Familien ſo natuͤrlich gemacht haͤtte.

Beyſpiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menſchen zu außerordentlichen Entſchließungen zu bringen, finden wir im Meßias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Iſchariot, aus denen ſich die Hauptunternehmungen begreifen laſſen? Und auch unſer Geßner hat in dem Tod Abels den Urſprung und allmaͤhlichen Wachsthum des Haſſes Cains gegen ſeinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine

mei-

meiſterhafte Weiſe geſchildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es iſt ſehr ſchwer zu begreifen, wie ein Vater ſeine geliebte Tochter mit Vorſatz aufopfern ſoll. Wer aber alle Umſtände die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieſer Art des Knotens wird doch im Trauerſpiel nicht ſelten gefehlt. Wir ſehen bisweilen gute und böſe Handlungen in einer faſt unbegreiflichen Größe, ohne die Urſachen dieſer Größe weder in dem Charakter, noch in den Umſtänden deutlich zu entdeken. Eine außerordentliche Entſchließung, die nicht außerordentliche Veranlaſſung hat, nicht durch einen großen Kampf ſtarker Leidenſchaften entſtanden iſt, verliert das Intereſſante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden iſt, macht keine große Würkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlornen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; ſo ſehr auch der Dichter ſich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es ſcheint immer ſeltſam, einen Menſchen in einen wichtigen Fehler fallen zu laſſen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologiſchen Syſtem des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug dieſen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulöſen.

✤ ✤

Von Knüpfung und Löſung des Knotens in dramatiſchen Werken, handeln unter mehrern, Ariſtoteles, im 18ten Kap. der Poetik. — Aubignac, im 8ten und 9ten Kap. des 2ten Buches ſ. Prat du Theatr (De la preparation des incidens und du denouement.) — Caelhava, im 8ten Kap. des 1ten Bandes ſeiner Art. de la Comedie, S. 165 u. f. — Diderot, hinter dem Hausvater S. 189 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 2te Aufl. u. an a. St. m. — Von dem Knoten und ſeiner Auflöſung im epiſchen Gedicht: Le Boſſu, im 1 ; ten-15ten Kap. des 2ten Buches ſ. Traité du P. Epique, S. 149 u. f. Ausg. von 1693.

Kopfſtellung.

(Zeichnende Künſte)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verſchiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, iſt ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künſte. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menſchen muß entdeken, daß gar oft nicht nur der herrſchende Charakter, ſondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewiſſeſten und nachdrüklichſten durch die Kopfſtellung ausgedrukt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth u. Strengigkeit der Seele, zeigen ſich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch dieſe. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann ſchon aus ſeiner Kopfſtellung erkannt werden. Darum iſt dieſes in der ganzen Zeichnung einer der wichtigſten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigſte Theil, aber auch zugleich gewiß der ſchwerſte.

In jeder Figur, die untadelhaft ſeyn ſoll, muß die Geſtalt u. Form des

des Halſes nebſt der Kopfſtellung nicht nur natürlich und ungezwungen, ſondern zugleich dem Charakter der Perſon und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo ſie vorgeſtellt wird, von ihr erwartet, gemäß ſeyn. Zu den verſchiedenen Wendungen des Halſes iſt vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie deſſelben nothwendig, weil ſeine verſchiedene Muskeln ſich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieſes iſt das Wenigſte. Der Zeichner, der in dieſem Stük vorzüglich geſchikt ſeyn ſoll, muß ein äußerſt feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf u. dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß dieſe Zeichenſprache der Natur vollkommen verſtehen, damit ihm von den Würkungen der Empfindung auf dieſe vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieſes Gefühl, und iſt er außerdem ein ſtarker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner: ſo kann er denn in dieſem wichtigen Theil der Kunſt, ſowol nach der Natur, als nach den Antiken ſich nützlich üben. Wir müſſen hier wiederholen, was ſchon an mehrern Orten dieſes Werks geſagt worden, daß der Zeichner in ſeinem Umgange mit Menſchen ein beſtändig zur ſchärfſten Beobachtung geſtimmtes Auge haben müſſe. Je mehr Menſchen er zu ſehen Gelegenheit hat, je empfindſamer dieſe Menſchen ſind, und je beſtimmter ihr Charakter iſt, je mehr wird er auch über dieſen Theil beobachten können. Am vorzüglichſten ſind die Gelegenheiten, bey öffentlichen Verſammlungen aus der Menge der Menſchen diejenigen beſonders auszuſuchen, die dabey das meiſte empfinden. Insgemein trifft es ſich da, daß man ſie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfſtellung lebhaft genug in die Phantaſie zu faſſen, oder ſogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit ſein Auge zu üben, als in der Academie, oder in ſeinem Cabinet. Wer ſich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret ſich. Ein Kopf, der nach einer vorgeſchriebenen Stellung ſich halten ſoll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menſchen frey ſehen, wo ſie nicht vermuthen, daß ſie beobachtet werden, und wo ſie ſelbſt ſich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlaſſen.

Mit dieſem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der beſten Antiken verbunden werden; weil die Alten beſonders auch in dieſem Theile bewunderungswürdig ſind. Unter den Neuern aber müſſen vorzüglich Raphael, und für das Reizende und Sanftleidenſchaftliche in den Kopfſtellungen Guido, ſtudirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Berichte des Plinius hat ein gewiſſer Cimon von Cleonä zuerſt dieſen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet *).

*) Cimon Cleonaeus catagrapha invenit; hoc eſt obliquas imagines et varie formare vultus: reſpicientes, ſuſpicientes, deſpicientesque Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 8.

Kraft.

(Schöne Künſte.)

Wir ſchreiben jedem Gegenſtand des Geſchmaks eine äſthetiſche Kraft zu, in ſo fern er vermögend iſt eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geſchmak und Geruch iſt, das iſt die äſthetiſche Kraft in den Gegenſtänden, die die Künſte den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne ſchön bemahlter Himmel hat die Kraft ein ſanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Alſo ſind die verſchiedenen äſthetiſchen Kräfte die Mittel, die der Künſtler braucht auf die Gemüther zu würken; und nichts iſt ihm nöthiger, als die Kenntniß dieſer Kräfte, die den Gegenſtänden, die er uns vorlegt, eigen ſind.

Aus dem, was ſchon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden iſt *), erhellet, daß der Gegenſtand eine äſthetiſche Kraft hat, wenn er vermögend iſt, unſre Aufmerkſamkeit von der Betrachtung ſeiner Beſchaffenheit abzulenken und ſie auf die Würkung zu richten, die der Gegenſtand auf uns, vornehmlich auf unſern innern Zuſtand macht.

Dieſe Kraft kommt entweder von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, und ſeinem unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unſrer Vorſtellungskraft, oder ſie beruhet nur auf zufälligen Umſtänden. So haben die meiſten Speiſen einen unveränderlichen natürlichen Geſchmak der ſie uns angenehm macht; hingegen hat das Waſſer gar keinen Geſchmak; aber bey merklichem Durſt iſt es höchſt angenehm. Jene von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes herkommende Kräfte kann man weſentliche, die andern aber zufällige äſthetiſche Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der äſthetiſchen Gegenſtände können nicht alle beſtimmt werden, weil es nicht wol möglich iſt alle zufällige Umſtände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weiſe gleichgültig ſind, intereſſant machen können. Die gewöhnlichſten zufälligen Kräfte ſind das **Neue**, das **Unerwartete**, das **Außerordentliche**, das **Große**, und das **Wunderbare**. Aber die weſentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung ſeyn: ſie entſtehen aus **Vollkommenheit**, aus **Schönheit** und aus **Güte**, oder aus den, dieſen entgegengeſetzten Eigenſchaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder weſentliche Würkung gefallen ſoll, muß unſern Verſtand, oder unſern Geſchmak, oder unſre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen ſoll, muß das Gegentheil thun. Was den Verſtand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden; und ſo kann man überhaupt ſchön nennen, was dem natürlichen Neigungen des Herzens angemeſſen iſt. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengeſetzten Eigenſchaften zurüktreibende Kräfte zuſchreiben.

Die gute Würkung, die jedes Werk der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen hat, komt alſo von den verſchiedenen in denſelben liegenden antreibenden, oder zurükſtoſſenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Böſen ab-

*) S. Begeiſterung I Th. und Empfindung II Th.

geſchrekt werden; und die genaue Kenntniß dieſer äſthetiſchen Kräfte iſt ein wichtiger Theil deſſen, was der Künſtler zu wiſſen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derſelben einlaſſen.

Die erſte Quelle der äſthetiſchen Kraft iſt alſo Vollkommenheit. Wir haben der Entwiklung dieſes Begriffs einen eigenen Artikel gewidmet, aus welchem erhellet, daß zu dieſer Quelle, außer dem, was man im erſten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieſer Eigenſchaften beſtehe, findet ſich am gehörigen Orte hinlänglich beſtimmt. Dieſes ſetzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Alſo entſteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weiſe die Vollkommenheit, die wir in den verſchiedenen Gegenſtänden des Geſchmaks entdeken, in uns würken? Ein gemeiner Grad derſelben befriediget. Wenn alles, was wir ſehen und hören, durchaus ſo iſt, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollſtändigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen ſehen läßt, ſo ſind wir damit zufrieden. Aber ein größerer u. unerwarteter Grad dieſer Eigenſchaften thut mehr: er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unſer Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, ſondern erhöhet, und aus dieſer Erhöhung entſteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu überſehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenſtand zu erkennen: ſo werden wir durch ein hinlängliches, obſchon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget; aber beſonderes Ergötzen und Vergnügen entſteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenſchein einbricht, der einige Gegenſtände in mehr als gewöhnlicher Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wolgeordnete Maſſen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieſes zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Alſo muß zwar in Gegenſtänden unſrer Erkenntniß, welche die ſchönen Künſte behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrſchen, damit uns nichts anſtößig ſey; alles falſche, unrichtige, unvollſtändige, dunkle muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, ſondern bloße Befriedigung. Um dieſe höher zu treiben, müſſen die vornehmſten Gegenſtände durch vorſtechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerſte Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, ſich von den übrigen unterſcheiden. Alsdenn können wir ſagen, daß dieſes Werk durch äſthetiſche Vollkommenheit auf uns würke. Dieſe Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit iſt eigentlich das, worauf die Künſte in Gegenſtänden der Erkenntniß zu arbeiten haben, weil der Künſtler ſich dadurch von den blos gemeinen Lehrern unterſcheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geſchmaks das Vollkommene außer dem beſondern unmittelbaren Zwek, den der Künſtler dadurch zu erreichen ſucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menſchen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, ſondern auch merklich zu verſtär-

ken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verſtand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen leſen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unſerm Intereſſe liegt; denn ſie unterhalten und erhöhen den heilſamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunſt einen von ſeinem Inhalt ſelbſt unabhänglichen Werth haben könne.

Hier iſt der Ort nicht zu zeigen, wie der Künſtler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es iſt genug ihn zu erinnern, daß er ihn ſuchen ſoll, und überhaupt Künſtler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenſtände unſrer Erkenntniß in den Werken des Geſchmaks nur von ſolchen Künſtlern, die vorzüglichen Verſtand und Scharfſinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieſes müſſen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die vorzüglichſte ſcheinet. Freylich iſt dem Menſchen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig; vor allen Dingen aber muß er einen ſtarken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinſte Geſchmak am Schönen mit dem beſten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verſtand, oder eine ſtarke Beurtheilung iſt die Grundlage der wahren Größe des Menſchen.

Die zweyte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter dieſem Namen verſtehen, iſt an ſeinem Orte nachzuſehen*) Es iſt ein Gegenſtand der ſinnlichen und confuſen Erkenntniß, und erwekt unmittelbar und auf eine faſt unerklärliche Weiſe Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenſtänden des Geſichts und des Gehörs, es ſey daß ſie ſich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darſtellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen ſtatt, in denen eine Anordnung, es ſey nach Zeit oder Raum, iſt; weil in der Anordnung Annehmlichkeit ſtatt hat. So kann die Fabel einer ſonſt unbedeutenden Handlung auf eine ſo vortheilhafte Weiſe angeordnet ſeyn, daß ſie dadurch allein ſchon gefällt.

*) S. Schön.

Das Schöne würkt auch in dem gemeineſten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der ſchönen Künſte ihrer Natur nach, ſowol im Ganzen, als in ihren einzelen Theilen, ſich uns in wolgefälliger Geſtalt darſtellen müſſen, ſo muß jedes Werk ſowol im Ganzen, als in einzeln Theilen Schönheit haben; weil es ſonſt ſeines Zweks, den es in Abſicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Würkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es iſt doch dem Zwek der ſchönen Künſte gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Dieſe Art der Kraft muß alſo in allen Theilen der Werke des Geſchmaks liegen, ſo wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die ſich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles, was geſagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den ſchönen Künſten dargeſtellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigſtens gefällig wird. Alſo iſt die in dem Schönen liegende

Kraft die allgemeinſte, die man in den Künſten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenſtand unſre Aufmerkſamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenſtand erweket, müſſen die Theile haben, auf die das Weſentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erſcheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünſchter zu werden. Selbſt das Böſe, wovor der Künſtler uns Abſcheu erweken will, muß ſich, dem Aeußerlichen nach, in einer Geſtalt zeigen, die unſer Auge anloket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unſre Aufmerkſamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, ſo würde der Künſtler ſeines Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laſter mit den lebhafteſten Farben geſchildert werden: nicht daß ihm ſeine innere Häßlichkeit benommen werde; ſondern, daß er für die Aufmerkſamkeit, die nöthig iſt es kennen zu lernen, nichts abſchrekendes habe. Darum hat Milton den böſeſten Weſen, die er uns zum Abſcheu ſchildert, noch die äußerſte Schönheit gelaſſen. Aber dem Laſter ein durchaus reizendes Weſen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzwek der ſchönen Künſte handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt alſo zuerſt ein Wolgefallen an der Vorſtellung der Sache, und durch dieſes wird ſchon ein Werk der Kunſt in gewiſſem Sinn intereſſant, daß wir uns der Würkung der übrigen darin liegenden Kräfte deſto ſicherer überlaſſen. Dieſes iſt der erſte und allgemeineſte Nutzen dieſer Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey ſonſt gleichgültigen Gegenſtänden allemal noch eine vortheilhafte Würkung, daß es überhaupt unſre Art zu empfinden verfeinere. Man kann ohne feinen Geſchmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten ſeyn; aber mit Geſchmak iſt man es lebhafter. Der ſonſt gute Menſch, der roh und ohne Geſchmak iſt, verdienet unſre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für ſich ſelbſt auch glüklicher, wenn dieſe guten Eigenſchaften mit feinen Sitten und mit ſchönem Anſtand begleitet ſind. Dieſes gehört unſtreitig mit zu der menſchlichen Vollkommenheit.

Deswegen ſind auch die blos angenehmen Werke der ſchönen Künſte, die einen an ſich gleichgültigen Stoff ſchön bearbeitet darſtellen, ſchon ſchätzbar. Nur muß man ſie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an ſich wichtiger Stoff ſchön behandelt wird, nicht in einen Rang ſetzen. Ein ſchöner geſellſchaftlicher Tanz iſt immer etwas artiges, und es kann ſeinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geſchmak verbundene Luſtbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Muſik begleiteten Aufzuges beylegen; und das ſchönſte Blumenſtük eines de Heem muß nicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde **Raphaels** in eine Linie geſetzt werden.

Die dritte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem **Guten**. In dieſen Begriff ſchließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich beſitzen, in ſofern es ein Mittel iſt, das uns in den Stand ſetzet, die Abſichten der Natur zu erfüllen, und unſre wahren Be-

dürfniſſe zu befriedigen; oder alles, was unſer inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß würkſam zu ſeyn, befördert. Es läßt ſich ohne Weitläuftigkeit einſehen, daß die wichtigſten Güter des Menſchen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte beſtehen; was von außen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieſer Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenſte Menſch iſt ohne Zweifel der Menſch von den höchſten Gaben des Geiſtes und Herzens. Alles was dieſe Gaben erhöhet, oder ſtärket, muß als weſentlich gut angeſehen werden; und was von außen die Würkſamkeit dieſer innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut, wenn es gleich ſonſt gleichgültig wäre.

In den ſchönen Künſten zeiget ſich das Gute durch die Schilderungen der Geſinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menſchen, und in allem dem, was ſich darauf beziehet: das Gefühl unſrer innerlichen Kraft u. Würkſamkeit macht uns ſehr aufmerkſam auf alles, was ſie reizet. Darum intereſſirt uns auch in den Werken der ſchönen Künſte nichts mehr als die Gegenſtände, durch welche das Gefühl des Guten oder Böſen rege gemacht wird. Aus welchem Geſichtspunkt man immer die Künſte betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böſe der intereſſanteſte Stoff derſelben ſey. Selbſt Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute intereſſant. Das Gute bewürkt die antreibenden, und das Böſe die zurüktreibenden Kräfte; und je mehr wir dieſe Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Böſen üben, je mehr ſtärken ſie ſich.

Dadurch alſo werden die ſchönen Künſte höchſt wichtig, daß ſie unſre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Böſen in einer ſehr vortheilhaften Würkſamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigſte Kraft dieſer Künſte. Hierüber iſt man ſo durchgehends einig, daß es unnöthig iſt, dieſe Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künſtler vorzüglich beſorgt ſeyn ſoll, dieſe Art der Kraft in ſein Werk zu legen. Die dramatiſche und die epiſche Dichtkunſt können dieſes in dem weiteſten Umfange thun, und ſind deswegen die wichtigſten Zweige der Kunſt. Nach ihnen kommt die lyriſche Gattung, die ſo vorzüglich geſchikt iſt, jede Empfindung des Guten und Böſen rege zu machen. Die Muſik aber dienet hauptſächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel, uns durch den Körper ſehr tief in das Innere der Seele bliken zu laſſen; und die Empfindungen des Guten und Böſen, die ſie dadurch in uns erweken kann, ſind ebenfalls höchſt lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menſchen, die aus dem Gefühl des Guten entſteht, als die Verzweiflung, die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels deſſelben entſpringt, werden ſchwerlich durch irgend eine Weiſe lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieſer Gemüthslagen, den wir in Geſicht, Stellung und Bewegung der Menſchen ſehen. Selbſt in den Werken der Kunſt, darin die lebloſe Natur geſchildert wird, ſie ſeyen Werke der Rede, oder des Pinſels, kann man beyläufig ſich dieſer Art der Kraft bedienen. Dieſes haben Thomſon und Kleiſt mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenſtänden dieſer Art, erfodert der Zwek der Künſte eine lebhafte Schilderung des Guten und Böſen, ihrer Natur ſo angemeſſen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abſcheu vor dem andern entſtehe. Alſo fodert die Kunſt in ihren wichtigſten Arbeiten nicht nur einen großen Künſtler, der ſeinen Gegenſtand auf das lebhafteſte darſtelle, ſondern auch einen rechtſchaffenen Mann, der ſelbſt eine große Seele habe, die jedes Gute und Böſe kenne, und nach Maaßgebung ſeiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurüke, die in den Werken der ſchönen Künſte liegen, ſo begreifen wir, daß nur die größten Menſchen vollkommene Künſtler ſeyn können. Es giebt Menſchen, die ſich einbilden, daß ein feiner Geſchmak an dem Schönen den Künſtler ausmache. Er erhellet aus dem, was hier geſagt worden, daß dieſes allerdings eine nothwendige Eigenſchaft deſſelben ſey, zugleich aber, daß ſie allein gerade die niedrigſte Claſſe der Künſtler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verſtand allein kann den Philoſophen und den zu Ausrichtung der Geſchäfte brauchbaren Mann ausmachen; der Geſchmak am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zuſammen verbunden macht die Grundlage zum Künſtler aus.

Kragſtein.

(Baukunſt.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunſt, das auch von deutſchen Baumeiſtern oft mit dem franzöſiſchen Namen Conſole genennt wird. Der Gebrauch der Kragſteine hat einen doppelten Urſprung. Entweder werden ſie gebraucht um weſentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Geſimſe ſind, zu unterſtützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu ſetzende Dinge zu tragen.

Von der erſten Art trifft man bisweilen die großen Kragſteine an joniſchen oder corinthiſchen Frieſen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieſer Abſicht ſetzet man ſie auch unter die Fenſterbänke, oder unter die Geſimſe; die von oben den Fenſtern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer iſt, als die Höhe, ſo bekommen ſie im Franzöſiſchen den Namen Corbeaux.

In dieſen Fällen ſind ſie als verzierte Köpfe der herausſtehenden Balken anzuſehen, ſo wie die Triglyphen am doriſchen Fries. Sie werden ſo bearbeitet, daß ſie oben, wo die Laſt darauf liegt, breit und zum Tragen geſchikt, unten aber gegen die Wand zu, ſchmal auslaufen. Sollen ſie recht zierlich ſeyn, ſo laſſe man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und ſo wird auch die Aushöhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Außerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden noch Blumen- und Laubwerk daran geſchnitzt. Man ſetzet ſie auch inwendig in prächtigen Zimmern an Dekengeſimſe, die nach Art eines Gebälks gemacht ſind, und vergoldet ſie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo ſie zum andern Gebrauch an glatte Wände geſetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Bruſtbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugeſpitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung über-

läßt man dem Geſchmak oder Eigenſinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Conſolen auf tauſenderley Art ausſchweifen.

(*) Von Kragſteinen handelt unter mehrern: Blondel, in ſ. Cours d'Architect. Bd. 1. S. 352. und im 2ten Bde. S. 49. ſ. Diſtribution des Maiſons de Plaiſance. —

Einzele Zeichnungen zu Kragſteinen hat, unter mehrern, der junge Boncher Conſoles avec leurs profils, f. 6 Bl.) herausgegeben.

Kranz.

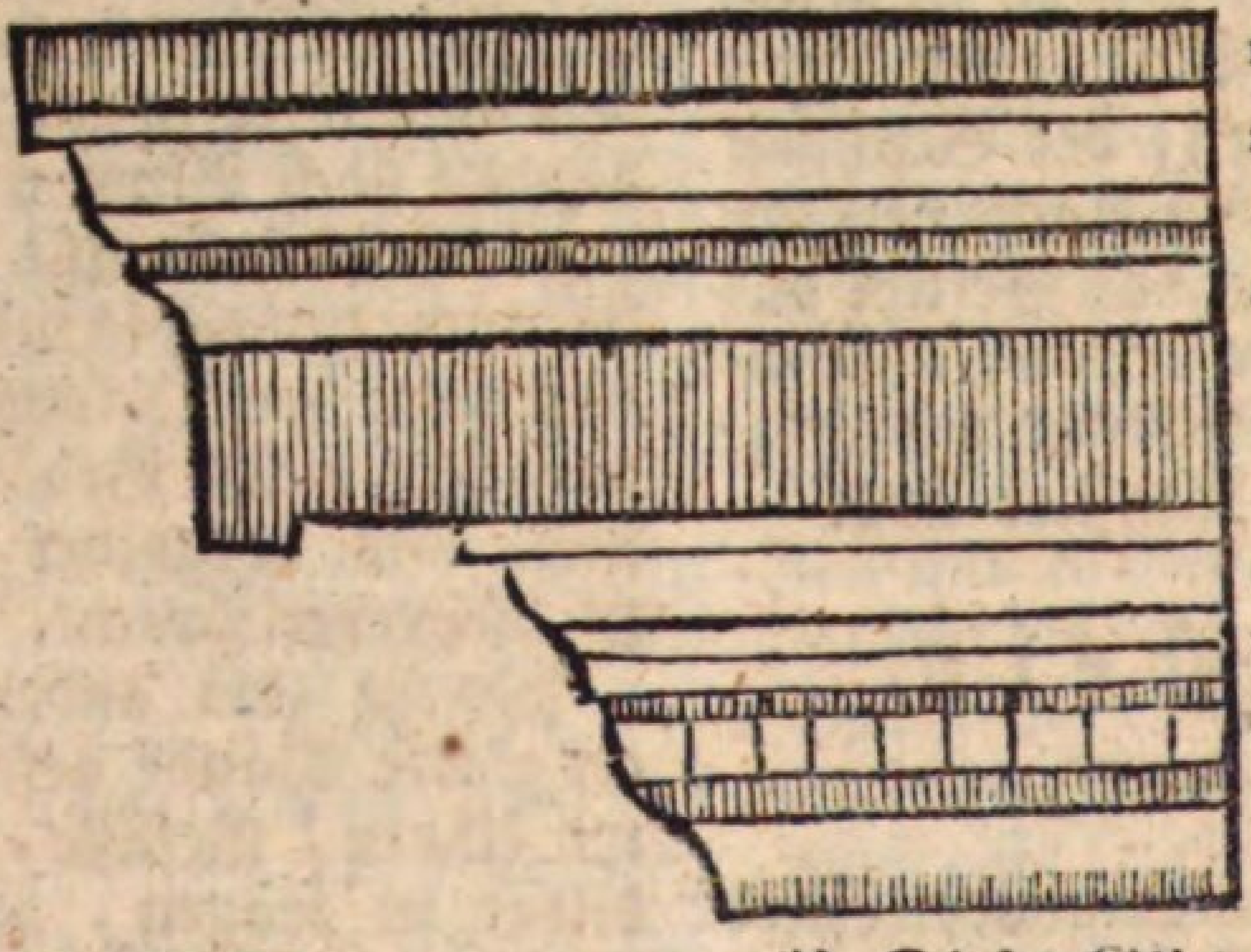
(Baukunſt.)

Wird auch bisweilen das Hauptgeſims genennt, weil er oft das oberſte Geſims iſt, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz iſt der oberſte, am weiteſten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket *). Die Baumeiſter ſind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes anſehen. Die beyden unterſten Glieder in der nachſtehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet ſind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber ſchon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigſten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes betragen; man nimmt ſie aber gemeiniglich noch etwas größer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältniſſe derſelben ſind ſo beſtimmt, daß nicht jeder Baumeiſter darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verſchiedenen Ordnungen ſo genau beſtimmt, und jedem ſeinen beſondern Charakter ſo bezeichnet, als Goldmann.

Nach dieſem Baumeiſter gehören drey Theile weſentlich zum Kranz; der Wulſt (in der Fig. mit 6 bezeichnet) *); die Kranzleiſte 5; die Rinnleiſte 2; mit ihrem Ueberſchlag 1. Die Kranzleiſte muß nun nothwendig von der Rinnleiſte durch kleinere Glieder 3, 4, abgeſondert werden; und durch die Beſchaffenheit dieſer Glieder bezeichnet Goldmann die Kränze der verſchiedenen Ordnungen.

In

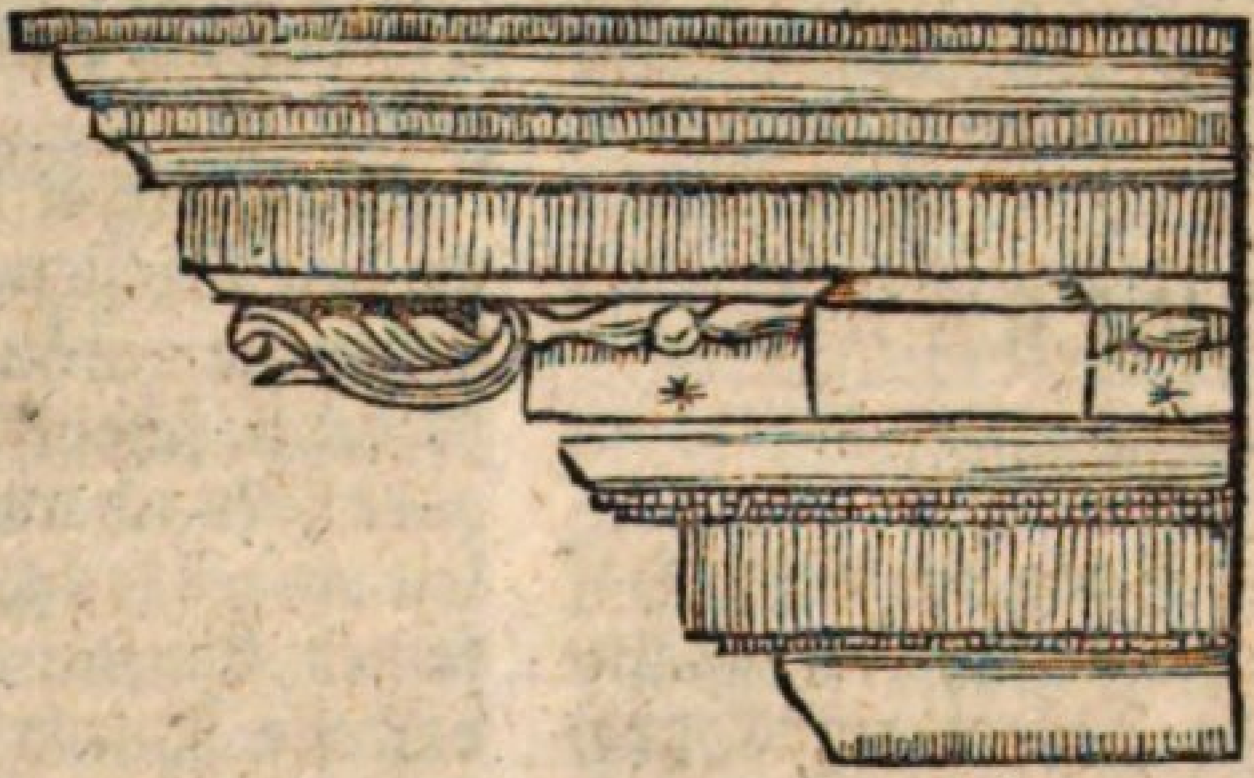


*) S. Gebälk II Th. wo das, was zwiſchen den Linien c f und b g liegt, zum Kranz gehöret.

*) Dieſes Glied findet man ſonſt bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey ſchönen corin-

In dieſes Baumeiſters tuſcaniſcher Ordnung iſt das nächſte Glied unter der Rinnleiſte 2, ein Band, und unter dieſem kommt ein Riemlein über der Kranzleiſte. In der doriſchen ſind dieſe Glieder ein Riemlein mit einer Hohlleiſte; in der joniſchen ein Riemlein mit einer Kehlleiſte, wie hier in der Figur 3, 4; in der römiſchen ein Wulſt zwiſchen zwey Riemlein; und in der corinthiſchen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiſte, und unter dieſer ein Stab.

In der vorſtehenden Figur liegt die Kranzleiſte 5 unmittelbar über dem Wulſt 6: aber die meiſten Baumeiſter ſetzen zwiſchen dieſe Glieder Dielen oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthiſchen Kranz der **Branca** vorſtellenden Figur bey * * zu ſehen iſt *).



* *

Unter dem Wulſt werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8 **), oder auch Zahnſchnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler ſtehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeiſter binden ſich dabey nicht ſo genau an ihre Regeln und Verhältniſſe der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt ſein Hauptanſehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

(*) Von dem Kranz handelt, unter mehrern, Blondel in ſ. Cours d' Archit. Bd. 1. S. 271 und 327 u. f.

Einzeln hat Ger. Audran, nach Charmeton, Deux Livres de Corniches, f. 30 Bl. herausgegeben.

Kranzleiſte.

(Baukunſt.)

Ein großes weſentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der erſten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet iſt. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und iſt etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu ſehen iſt, damit das Waſſer abtröpfe. Dieſes Glied wird insgemein ganz glatt gemacht; doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels

corinthiſchen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino ſtehen, nimmt eine Kehlleiſte die Stelle des Wulſtes ein.

*) Es iſt im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk iſt verwieſen worden, anſtatt daß dieſe Figur hätte ſollen angeführt werden.

**) In der erſten Figur.

des M. Aurel. Antoninus und der Fauſtina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daſelbſt im Campo vaccino ſtehen.

Von dem Abtropfen des Waſſers, welches durch dieſes Glied hauptſächlich ſoll befördert werden, hat es vermuthlich den franzöſiſchen Namen Larmier bekommen; und eben daher iſt die Gewohnheit entſtanden, an dem Kinn der Kranzleiſten in der doriſchen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Waſſertropfen nennt.

Kreuzgang.

(Baukunſt.)

Ein bedekter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderſtoßende Flügel eines groſsen Gebäudes eingeſchloſſen wird. Dergleichen Kreuzgänge ſind faſt allezeit bey alten Klöſtern. Sie können dem Gebäude ein ſchönes Anſehen und auch große Bequemlichkeit geben, da man troken um daſſelbe herum gehen kann. In Rathhäuſern, Börſen und dergleichen Gebäuden, ſollten ſie allezeit angebracht ſeyn, damit ſie bey ſchlechtem Wetter zum Spatzierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als **Bogenſtellung**, oder auf die ſchlechteſte Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. An einigen Orten ſind die Bogen mit Fenſtern beſchloſſen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin ſpatzieren könne. Es iſt nicht wol abzuſehen, warum ſie in neuern Gebäuden ſeltener, als ehedem geſchehen, angebracht werden, da ſie ſowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunſt.)

Schmale halbcylindriſche Vertiefungen des Säulenſtammes, die ſenkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet ſie insgemein auch in Deutſchland mit dem franzöſiſchen Namen **Canelüren**. Winkelmann nennet ſie unrichtig Streifen *), weil dieſes Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt iſt.

Man findet die Krinnen ſchon an den älteſten doriſchen Säulen, denen ſie anfänglich eigen geweſen zu ſeyn ſcheinen. Man hat ſie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es iſt ein ſeltſamer Einfall des **Vitruvius**, daß ſie Falten vorſtellen ſollen: da man nicht abſehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand ſollten behangen werden. Sie geben dem Säulenſtamm ein zierliches Anſehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft ſich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreyßig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwiſchen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil ſo breit gelaſſen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften Theil eines Models beſtimmt wird. Man kann die Aushöhlung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es iſt kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italieniſche Baumeiſter in doriſcher Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen laſſen. Auch nicht, wie einige franzöſiſche

*) Von der Baukunſt der Alten S. 21.

zöſiſche Baumeiſter gethan, an dem unterſten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieſes ſcheint dem guten Geſchmak entgegen zu ſeyn.

* *

(*) Ausführlichen Unterricht von den Krinnen, giebt, unter andern, Blondel, in ſ. Cours d'Architecture, Bd. 1. S. 246 u. f.

Kröpfung.

(Baukunſt.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunſt die Brechung eines ſonſt gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil deſſelben weiter hervorſteht als die übrigen, und folglich eine Art des Kropfes macht. Man ſieht an neuern Gebäuden nur gar zu oft Beyſpiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeiſter, die Wandſäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen ſo angelegt iſt, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf dieſe Weiſe die Säulen gar nichts zu tragen hätten, ſo kröpfen ſie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungemeimteſten Fehler, die man in der Baukunſt begehen kann. Denn was iſt ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was ſeiner Natur nach gerade geſtrekt ſeyn ſollte, wie ein Balken, zu kröpfen, nur damit es ſcheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben? Die alten Baumeiſter aus der guten Zeit waren weit entfernt, ſolche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römiſchen Baumeiſter unter den Kaiſern haben ſie ſchon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kaiſer zu ſehen iſt; und von dieſen ſchlechten Muſtern ſind die Verkröpfungen in der neuen Baukunſt beybehalten worden.

Sie ſind nicht nur, wie ſchon angemerkt worden, völlig ungereimt und den weſentlichſten Regeln entgegen, ſondern geben auch den Gebäuden ein ſehr überladenes gothiſches, oder vielmehr arabiſches Anſehen, weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, ſondern alle Augenblike an Eken anſtößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kaiſers Sept. Severus iſt, und noch mehr die ſonſt prächtige Faſſade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schloſſes iſt, ſind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt ſich nicht begreifen, wie es kommt, daß man dieſe Würkung eines verdorbenen Geſchmaks nicht ſchon längſt gehemmt hat.

Kühn.

(Schöne Künſte.)

Die Kühnheit iſt nur vorzüglich ſtarken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen iſt unter allen Aeuſſerungen der Seelenkräfte nichts, das unſre Hochachtung ſo ſtark an ſich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden iſt. Selbſt alsdenn, wenn ein kühner Geiſt in ſeinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, verſagen wir ihm unſre Hochachtung nicht, wenn wir nur ſehen, daß er ſeine Kräfte ganz gebraucht hat. Der

Werth des Menſchen muß unſtreitig nur aus der Größe und Stärke ſeiner Seelenkräfte geſchätzt werden. Dieſes fühlen wir ſo überzeugend, daß wir uns oft nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden ſind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit ſelbſt, in ſofern ſie eine Würkung des innern Gefühls ſeiner Kraft iſt.

Darum gehöret das Kühne unter die größten äſthetiſchen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erwekt: zugleich aber hat es noch den höchſt ſchätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unſrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtſamen Gefahr läuft furchtſam zu werden: ſo wird man unter kühnen Menſchen auch ſtark. Wenn ein Künſtler von hohem Geiſt und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, ſo wird man in Gedanken und Geſinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künſtler ſehen.

Dieſe Kühnheit äußert ſich ſowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menſchen von vorzüglichem Verſtand und ausnehmender Beurtheilungskraft, ſehen bey verwikelten und ſchweren Umſtänden viel weiter, als andre; ſie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen iſt, und dieſes giebt ihnen den Muth, Dinge zu verſuchen, wo minder ſcharfdenkende nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Geſinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Menſch von großer Sinnesart, entdeket in ſchweren leidenſchaftlichen und ſittlichen Angelegenheiten, in ſeinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen ſind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt alſo eine Kühnheit des Genies, die ſich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich ſcheinet. Dieſe Kühnheit des Genies hat Pindar beſeſſen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, vor dem ſich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchſten Ton der feyerlichen Ode zu beſingen, und iſt darin glüklich geweſen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Miſchmaſch der Mythologie in den Verwandlungen im Zuſammenhang vorzutragen. Aber er hat ſich mehr durch Spitzfindigkeit und Liſt, als durch Genie herausgeholfen. Dieſe Kühnheit des Genies zeiget ſich auch in der Baukunſt, da große Meiſter unmöglich ſcheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabſt Sixtus dem V. aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeiget ſich in glüklicher Behauptung größer, aber allen Anſchein gegen ſich habender Wahrheiten; wovon uns Rouſſeau ſo manches Beyſpiel gegeben hat. Daher entſtehen alſo kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht ſelten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget ſich in edler Zuverſicht auf die Stärke ſeiner Geſinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themiſtokles die höchſte Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf ſeinen Kopf geſetzt hatte, ſich

an

an den perſiſchen Hof zu begeben und ſeine eigene Perſon ſeinem ärgſten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieſer Kühnheit des Herzens ſind tauſend Beyſpiele in der Ilias, in den Trauerſpielen des Aeſchylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Shakeſpears Trauerſpielen. Aus der Kühnheit entſteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Geſinnungen und in Handlungen. Mithin gehört es zu dem wichtigſten äſthetiſchen Stoff.

Künſte; Schöne Künſte.

Der, welcher dieſen Künſten zuerſt den Namen der **ſchönen Künſte** gegeben hat, ſcheint eingeſehen zu haben, daß ihr Weſen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in **Verſchönerung** der Dinge beſteht, die durch gemeine Kunſt erfunden worden. In der That läßt ſich ihr Urſprung am natürlichſten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verſchönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, dieſe durch Wolklang angenehmer zu machen.

Alſo hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu ſanften Empfindungen, alle Künſte veranlaſſet. Der Hirte, der zuerſt ſeinem Stok, oder Becher eine ſchöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geſchnitzt hat, iſt der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat ſeine Hütte ordentlich einzurichten und ein ſchikliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunſt erfunden. Der ſich zuerſt bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu ſagen, iſt unter ſeinem Volke der Urheber der Beredſamkeit.

In dieſer Verſchönerung aller dem Menſchen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbeſtimmten Nachahmung der Natur, wie ſo vielfältig gelehret wird, iſt alſo auch das Weſen der ſchönen Künſte zu ſuchen.

Aus jenen ſchwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menſchliche Verſtand durch wol überlegte Wartung nach und nach die ſchönen Künſte ſelbſt heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichſten Früchten prangenden Bäumen gezogen. Es iſt mit den Künſten, wie mit allen menſchlichen Erfindungen. Sie ſind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem erſten Anfange ſehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen ſie eine Nutzbarkeit, die ſie höchſt wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine ſehr rohe Feldmeſſerey, und die Aſtronomie eine aus bloßer Neugier entſtandene Beſchäftigung müßiger Menſchen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den dieſe Wiſſenſchaften dem menſchlichen Geſchlechte leiſten, ſind ſie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer urſprünglichen Anlage geſtiegen.

Wenn wir alſo gleich mit völliger Zuverſichtlichkeit wüßten, daß die ſchönen Künſte in ihren Anfängen nichts anders, als Verſuche geweſen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, ſo ſey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchſten Zwek ſuchen ſollten. Wir müſſen, um von dem Werthe des Menſchen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der erſten Kindheit, ſon-

dern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier iſt alſo zuerſt die Frage zu unterſuchen, was die Künſte in ihrem ganzen Weſen ſeyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menſchen zu erwarten ſey. Wenn ſchwache, oder leichtſinnige Köpfe uns ſagen, ſie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzwek ſey die Beluſtigung der Sinne und Einbildungskraft, ſo wollen wir erforſchen, ob die Vernunft nichts größeres darin entdeke. Wir wollen ſehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunſt gebohrne Menſchen alles reizend zu machen, und die bey allen Menſchen ſich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es iſt nicht nothwendig, daß wir uns, um dieſe Abſicht zu erreichen, in tiefſinnige und weitläuftige Unterſuchungen einlaſſen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir ſuchen, zu entdeken. Sie iſt die erſte Künſtlerinn; und in ihren wunderbaren Veranſtaltungen entdeken wir alles, was den menſchlichen Künſten die höchſte Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung ſtimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerührt werden. Jedes zu unſerm Gebrauch dienende Weſen hat außer ſeiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbſt die, welche uns nicht unmittelbar angehen, ſcheinen blos darum, weil wir ſie täglich vor Augen haben, nach ſchönen Formen gebildet und mit ſchönen Farben bekleidet zu ſeyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuſtröhmenden Annehmlichkeiten unſre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindſamkeit bilden, wodurch das rauhe Weſen, das eine übertriebene Selbſtliebe und ſtärkere Leidenſchaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Die Schönheiten ſind einer in uns liegenden feineren Empfindſamkeit angemeſſen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird ſie beſtändig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geiſt und Herz werden geſchäftiger und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, ſondern auch die ſanften Eindrüke werden in uns würkſam. Dadurch werden wir zu Menſchen; unſre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge intereſſant finden; es entſteht eine allgemeine Beſtrebung aller in uns liegenden Kräfte; wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Weſen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unſrer thieriſchen Bedürfniſſe, ſondern zu einem feinern Genuß und zu allmähliger Erhöhung unſers Weſens eingerichtet.

Aber bey dieſer allgemeinen Verſchönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden laſſen. Vorzüglich hat dieſe zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenſtände gelegt, die uns zur Glükſeligkeit am nöthigſten ſind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böſe kennbar zu machen; jenem giebt ſie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; dieſem eine widrige Kraft, daß wir es verabſcheuen. Was iſt zum Glük des

Menſchen und zu Erfüllung ſeiner wichtigſten Beſtimmung nothwendiger, als die geſellſchaftlichen Verbindungen mit andern Menſchen, die durch gegenſeitig verurſachtes Vergnügen geknüpft werden? beſonders die ſelige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Geſellſchaft noch einzele Menſch eine, ihm ſo unentbehrliche Mitgenoſſinn aller ſeiner Güter findet, die ſeine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, ſeinen Kummer mildert, und alle ſeine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menſchliche Geſtalt, wodurch die ſtärkſten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchſten Reizungen der Schönheit finden ſich da, wo ſie, um die ſeligſten Verbindungen zu bewürken, am nöthigſten waren. Die ſtärkſten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geiſtes und Liebenswürdigkeit des Herzens, ſind der todten Materie ſelbſt eingepräget *).

Aber auch dieſes müſſen wir nicht überſehen, daß die Natur dem, was unmittelbar ſchädlich iſt, eine widrige zurüktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geiſt erdrükende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat ſie mit eben ſo eindringenden, aber Ekel oder Abſcheu erwekenden Zügen, auf das menſchliche Geſicht gelegt, als die Güte der Seele. Alſo greift ſie unſer Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weiſe an; ſie reizet uns zum Guten und ſchrekt uns vom Böſen ab.

Dieſes Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der ſchönen Künſte keinen Zweifel übrig. Indem der Menſch menſchliche Erfindungen verſchönert, muß er das thun, was die Natur durch Verſchönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Beſtrebung der ſchönen Kunſt muß alſo dahin abzielen, alle Werke der Menſchen in eben der Abſicht zu verſchönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verſchönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unſern Bedürfniſſen ſelbſt erfunden haben, um uns her zu verſchönern. Ihr kommt es zu, unſre Wohnungen, unſre Gärten, unſre Geräthſchaften, beſonders unſre Sprache, die wichtigſte aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, ſo wie die Natur allem, was ſie für uns gemacht hat, ſie eingeprägt hat. Nicht blos darum, wie man ſich vielfältig fälſchlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, ſondern daß durch die ſanften Eindrüke des Schönen, des Wolgemeinten und Schiklichen unſer Geiſt und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber iſt es, daß die ſchönen Künſte auch nach dem Beyſpiele der Natur die weſentlichſten Güter, von denen die Glükſeligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darſtellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero ſcheinet irgendwo *) den Wunſch zu äußern, daß er ſeinem Sohne das Bild der Tugend in ſichtbarer Geſtalt darſtellen könnte, weil dieſer alsdann ſich mit unglaublicher Leidenſchaft in ſie verlieben würde. Dieſen wichtigen Dienſt können in der That die ſchönen Künſte uns leiſten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichſten Güter der Menſchen, ſind

*) S. Schönheit.

*) De Officiis L. I.

der wichtigſte Stoff, dem ſie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

Auch darin müſſen ſie ihrer großen Lehrmeiſterinn nachfolgen, daß ſie allem, was ſchädlich iſt, eine Geſtalt geben, die lebhaften Abſcheu erwekt. Bosheit, Laſter, und alles, was dem ſittlichen Menſchen verderblich iſt, muß durch Bearbeitung der Künſte eine ſinnliche Form bekommen, die unſre Aufmerkſamkeit reizt, aber ſo, daß wir es recht in die Augen faſſen, um einen immerwährenden Abſcheu davor zu bekommen. Dieſes unvergleichliche Kunſtſtük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann ſich enthalten, Menſchen von recht verworfener Phyſionomie, mit eben der neugierigen Aufmerkſamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit ſelbſt haben? Die Lehrerinn der Künſtler wollte, daß wir von dem Böſen das Auge nicht eher abwenden ſollten, als bis es den vollen Eindruk des Abſcheues erregt hätte.

In dieſen Anmerkungen liegt alles, was ſich von dem Weſen, dem Zwek und der Anwendung der ſchönen Künſte ſagen läßt. Ihr Weſen beſteht darin, daß ſie den Gegenſtand unſrer Vorſtellung ſinnliche Kraft einprägen, ihr Zwek iſt lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben ſie die Erhöhung des Geiſtes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieſer drey Punkte verdient näher beſtimmt und erwogen zu werden.

Daß das Weſen der ſchönen Künſte in Einprägung ſinnlicher Kraft beſtehe, zeiget ſich in jedem Werke der Kunſt, das dieſen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menſchen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? das anhaltende Klingen eines Inſtruments den Namen eines Tonſtüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunſt? Jedes dieſer Dinge wird alsdann von den ſchönen Künſten als ihr Werk angeſehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künſtlers unſre Vorſtellungskraft mit ſinnlichem Reize an ſich loket. Der Geſchichtſchreiber erzählt eine geſchehene Sache nach der Wahrheit, wie ſie ſich zugetragen hat; der Dichter aber ſo, wie er glaubet, daß ſie nach ſeinen Abſichten uns am lebhafteſten rühre. Der gemeine Zeichner ſtellt uns einen ſichtbaren Gegenſtand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber ſo, wie er unſre äußern und innern Sinnen auf das kräftigſte reizet. Wenn der gemeine Menſch die in ihm ſitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äußert: ſo giebt der Tänzer dieſem Gang und dieſen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Alſo bleibet über das Weſen der ſchönen Künſte kein Zweifel übrig.

Eben ſo gewiß beſteht ihr unmittelbarer erſter Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen ſich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorlegen, ſchlechtweg erkennen, oder deutlich faſſen; es ſoll Geiſt und Herz in einige Bewegung ſetzen. Darum bearbeiten ſie jeden Gegenſtand ſo, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meiſten ſchmeichelt. Selbſt da, wo ſie ſchmerzhafte Stacheln in die Seele ſteken wollen, ſchmeicheln ſie dem Ohr durch Wolklang und Harmonie, dem Auge durch ſchöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen ſelbſt da, wo ſie unſer Herz

mit

mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen ſie uns, uns den Eindrüken der Gegenſtände zu überlaſſen, und bemächtigen ſich alſo aller ſinnlichen Kräfte der Seele. Sie ſind die Sirenen, deren Geſang niemand zu widerſtehen vermag.

Aber dieſe Feßlung der Gemüther iſt noch einem höhern Zweke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der ſchönen Künſte erreicht wird. Ohne dieſe Lenkung zum höhern Zwek wären die Muſen verführeriſche Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblik daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des ſinnlichen Reizes unſerm Geiſt nicht in einer höhern Abſicht gegeben, als uns zu ſchmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß deſſelben zu loken? Wenn ſich kein Menſch unterſteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Abſicht gegeben habe, uns zu quälen; ſo muß man ſich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen blos einen vorübergehenden Kützel zur letzten Abſicht habe. Nur ſchwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würkſamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtſinnige Künſtler können ſich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn ſie ohne ein höheres Ziel die ſinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall iſt ſie das Zeichen und die Lokſpeiſe des Guten. So bedienen ſich auch die ſchönen Künſte ihrer Reizungen, um unſre Aufmerkſamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für daſſelbe zu rühren. Nur durch dieſe Anwendung werden ſie dem menſchlichen Geſchlecht wichtig und verdienen die Aufmerkſamkeit des Weiſen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorſorge einer weiſen Politik werden ſie die vornehmſten Werkzeuge zur Glükſeligkeit der Menſchen.

Man ſetze, daß die ſchönen Künſte in der Vollkommenheit, deren ſie fähig ſind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden ſeyen, und überlege, was für mannichfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem ſolchen Lande um ſich ſieht, und was man hört, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menſchen, ihre Häuſer, alles was ſie brauchen, was ſie um ſich und an ſich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche u. wunderbare Werkzeug, ſeine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, iſt hier durch den Einfluß des guten Geſchmaks und Bearbeitung des Genies ſchön und vollkommen. Nirgend kann ſich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werden. Alles reizt den Geiſt zu Beobachtung ſolcher Dinge, wodurch er ſelbſt ſeine Ausbildung bekommt, und alles flößet dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenſtand erwekt werden, ein ſanftes Gefühl ein. Was in den paradieſiſchen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die ſchönen Künſte da, wo ſie ſich in ihrem unverdorbenen

Schmuk zeigen *). In dem Menſchen, deſſen Geiſt und Herz ſo unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entſteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menſchen verſchwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben ſo wild war, als irgend ein anderes, wird ein Menſch gebildet, deſſen Geiſt reich an Annehmlichkeiten und deſſen Gemüthsart liebenswürdig iſt.

So wenig es erkannt wird, ſo wahr iſt es, daß der Menſch das wichtigſte ſeiner innern Bildung dem Einfluſſe der ſchönen Künſte zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundre, womit die alten cyniſchen Philoſophen unter einem durch den Mißbrauch der ſchönen Künſte in Ueppigkeit und Weichlichkeit verſunkenen Volke, wieder gegen den urſprünglichen Zuſtand der rohen Natur zurükgekehrt ſind: ſo erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die ſchönen Künſte meinen Unwillen. Woher hatteſt du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger ſo ſchneidend verſpotteteſt? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn ſie auch die völlige Geſtalt der Weisheit an ſich hatte, ſo lebhaft zu empfinden gab? Wie konnteſt du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurüke zu kehren? Iſt es nicht offenbar widerſprechend, in einem Lande, wo die ſchönen Künſte ihren vollen Einfluß ſchon verbreitet haben, ein Cyniker ſeyn zu wollen? Erſt hätteſt du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geiſt und in deinem Herzen jeden Eindruk der ſchönen Künſte auslöſchen ſollen; alsdann aber hätteſt du nicht mehr unter den Griechen leben können, ſondern hätteſt dein Faß bis zu der kleinſten und verächtlichſten Horde der ſcythiſchen Völker hinwälzen müſſen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundſätzen denken und leben könnteſt. Und du beſſerer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewundrungswürdiger Rouſſeau, hätteſt den Muſen erſt alles zurüke geben ſollen, was du ihnen ſchuldig biſt, ehe du deine öffentliche Anklage gegen ſie vorbrachteſt. Dann würde ſie gewiß niemanden gerührt haben. Dein ſonſt großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken haſt, die du des Landes verweiſen wollteſt.

Dieſe Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinſte Würkung der ſchönen Künſte überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geſchmak am Schönen nennt, beſtehet. Und dieſes allein wäre ſchon hinlänglich, den dankbaren Menſchen zu vermögen, den Muſen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geſchmak am Schönen beſitzt, beſteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menſchen, als das, welches den Einfluß des Geſchmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch iſt dieſer höchſt ſchätzbare Einfluß der ſchönen Künſte nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzuſehen; ſie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf dieſem durch den Geſchmak bearbeiteten Boden wachſen können *). Ein Volk, das glüklich ſeyn ſoll, muß zuerſt gute, ſeiner Größe und ſeinem Lande

*) S. Baukunſt.

*) S. Geſchmak.

Lande angemeſſene Geſetze haben. Dieſe ſind ein Werk des Verſtandes. Dann müſſen gewiſſe Grundbegriffe, gewiſſe Hauptvorſtellungen, die den wahren Nationalcharakter unterſtützen, jedem einzelen Bürger, ſo lebhaft als möglich iſt, immer gegenwärtig ſeyn, damit er ſeinen Charakter beſtändig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenſchaft ſich der Pflicht widerſetzen, müſſen Mittel vorhanden ſeyn, dieſer höhern Reiz zu geben. Dieſen Dienſt können die ſchönen Künſte leiſten. Sie haben tauſend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöſchlich zu machen; und nur ſie können, bey jenen beſondern Gelegenheiten, da ſie einmal das Herz zur feinen Empfindſamkeit ſchon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menſchen zu ſeiner Pflicht anhalten. Nur ſie können, vermittelſt beſonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtſchaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darſtellen. Welche empfindſame Seele wird ihnen widerſtehen können? Oder, wenn ſie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laſter, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abſcheulichkeit ihrer Folgen darzuſtellen, wer wird ſich noch unterſtehen dürfen, nur einen Funken dazu in ſeinem Herzen glimmen zu laſſen?

In Wahrheit, aus dem Menſchen, deſſen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und deſſen Herz zur Empfindſamkeit des Guten hinnlänglich geſtimmt iſt, kann man durch eine weiſe Anwendung der ſchönen Künſte alles machen, deſſen er fähig iſt. Der Philoſoph darf nur die von ihm entdekten praktiſchen Wahrheiten, der Stifter der Staaten ſeine Geſetze, der Menſchenfreund ſeine Entwürfe, dem Künſtler übergeben. Der gute Regent kann ihm ſeine Anſchläge, dem Bürger ſein wahres Intereſſe werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Muſen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menſchen ſelbſt wider ihren Willen, aber mit ſanftem liebenswürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles deſſen bringen, was zu ihrer Glükſeligkeit nöthig iſt.

Alſo müſſen wir die ſchönen Künſte als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit anſehen, die für das Wohlſeyn der Menſchen ſorgen. Sie weiß alles, was der Menſch ſeyn ſoll; ſie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glükſeligkeit. Aber die Kräfte, dieſen oft ſteilen Weg zu beſteigen, kann ſie nicht geben; die ſchönen Künſte machen ihn eben, und beſtreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichſten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderſtehlich anloken.

Und dieſes ſind nicht etwa redneriſche Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuſchen und wie leichter Nebel verſchwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es iſt der menſchlichen Natur gemäß; der Verſtand würkt nichts als Kenntniß, und in dieſer liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit würkſam werden, ſo muß ſie in Geſtalt des Guten nicht erkannt, ſondern empfunden werden; denn nur dieſes reizt die Begehrungskräfte. Dieſes ſahen ſelbſt die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu

Vernunft zu machen *). Dennoch war ihre Phyſiologie **) voll von Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen ſollten; und keine andre Sekte war ſorgfältiger als dieſe, die Ausſprüche der Vernunft mit äſthetiſcher Kraft zu beleben. Der rohe Menſch iſt blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thieriſche Leben abzielt; der Menſch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Weſen: der aber, den die ſchönen Künſte bilden, ſteht zwiſchen jenen beyden gerade in der Mitte; ſeine Sinnlichkeit beſteht in einer verfeinerten innern Empfindſamkeit, die den Menſchen für das ſittliche Leben würkſam macht.

Aber wir müſſen alles geſtehen. Die reizende Kraft der ſchönen Künſten kann leicht zum Verderben der Menſchen gemißbraucht werden; gleich jenem paradieſiſchen Baum, tragen ſie Früchte des Guten und des Böſen, und ein unüberlegter Genuß derſelben kann den Menſchen ins Verderben ſtürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wenn ſie nicht unter der beſtändigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausſchweifungen der verliebten, oder politiſchen, oder religiöſen Schwärmereyen, der verkehrte Geiſt fanatiſcher Sekten, Möndhsorden und ganzer Völker, was iſt er anders, als eine von Vernunft verlaſſene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die ſybaritiſche Weichlichkeit, die den Menſchen zu einem ſchwachen, verwöhnten und verächtlichen Geſchöpfe macht. Es iſt im Grunde einerley Empfindſamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Böſewichter bildet.

Und wann die Kraft der ſchönen Künſte in verrätheriſche Hände kommt, ſo wird das herrlichſte Geſundheitsmittel zum tödlichen Gifte, weil die liebenswürdige Geſtalt der Tugend auch dem Laſter eingeprägt wird. Dann lauft der betrogene Menſch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerinn, wo er ſeinen Untergang findet. Darum müſſen die Künſte in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundſchaft der Vernunft ſtehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen ſie von der Politik durch alle erſinnliche Mittel unterſtützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben dieſe Politik ſie in ihren Verrichtungen einſchränken. Schon allein in Rükſicht auf die Vortheile des guten, und den Schaden des ſchlechten Geſchmaks, ſollte eine wahrhaftig weiſe Geſetzgebung keinem Bürger erlauben, durch ſeine Häuſer oder Gärten, wo von außen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unſchik-lich-

*) Verbanne die Einbildung, ſagt der große Marcus Aurelius, ſo biſt du gerettet. In dieſen Worten liegt der ganze Geiſt der ſtoiſchen Philoſophie.

**) In der Philoſophie der Alten wurde das Syſtem der Lehren vom Urſprung, der Regierung und dem endlichen Schikſal der Welt und beſonders des Menſchen, das, was wir in Deutſchland gegenwärtig, mit Ausſchluß der Ontologie, die Metaphyſik nennen, Phyſiologie genennt.

lichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrſcht, den Geſchmak ſeiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künſtler ſollte erlaubt ſeyn ſeine Kunſt zu treiben, bis er außer den Proben ſeiner Kunſt, auch Proben von Verſtand und rechtſchaffenen Geſinnungen gegeben hat *). Es muß dem Geſetzgeber eine wichtige Angelegenheit ſeyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, ſondern jeder ſichtbare Gegenſtand, ſelbſt aller mechaniſchen Künſte, das Gepräge des guten Geſchmaks trage; ſo wie man dafür ſorget, daß nicht nur das Geld, ſondern auch die metallenen Geräthſchaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiſer Regent ſorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feſte und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, ſondern ſelbſt jedes häusliche Feſt, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der ſchönen Künſte kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeinſte und wichtigſte Inſtrument unſrer vornehmſten Verrichtungen, die Sprache, eine beſondere Aufmerkſamkeit derer, denen die Beſorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertraut iſt. Es iſt einer ganzen Nation höchſt nachtheilig, wenn ihre Sprache barbariſch, ungelenkig, zum Ausdruke feiner Empfindungen und ſcharfſinniger Gedanken ungeſchikt iſt. Wächſt nicht Vernunft u. guter Geſchmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerade in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemeſſen wird? Denn im Grunde iſt ſie nichts anders, als Vernunft und guter Geſchmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum ſollte denn eine ſo gar wichtige Sache dem Zufall überlaſſen oder gar der Verpfuſchung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden? Wenn es wahr iſt, daß die ſo berühmte Academie der Vierziger in Paris blos darum geſtiftet worden, daß durch die Verbeſſerung der Sprache der Ruhm der franzöſiſchen Nation ſollte ausgebreitet werden, ſo hat der Stifter die Sache in dem ſchwächeſten Lichte geſehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen: Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geſchmaks für die ganze Nation *). Faſt alle Künſte vereinigen ihre Würkung in den Schauſpielen. Daraus allein könte das fürtrefflichſte aller Mittel, den Menſchen zu erhöhen, gemacht werden; und doch iſt es an den meiſten Orten gerade das, was Geſchmak und Sitten am meiſten verderbt. Sollten nicht gegen die Ver-

*) Einige beſondere hieher gehörige Anmerkungen finden ſich in dem Artikel Künſtler.

*) Die Nachläßigkeit der deutſchen Regenten in dieſem Stüke iſt unglaublich. Das wichtigſte aller Mittel, die Menſchen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unſinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache ſchwatzen, die voll Unſinn und Barbarey iſt. Selbſt der Majeſtät der Monarchen, wenn ſie in Mandaten und Verordnungen mit dem ganzen Volke, deſſen Vater und Führer ſie ſind, ſprechen, legt man nicht ſelten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeſchiklichkeit iſt, und wo auch die kleineſte Spur des guten Geſchmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

Verfälſchung der Kunſt Strafgeſetze gemacht ſeyn, wie gegen die Verfälſchung des Geldes? Wie können die ſchönen Künſte ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt iſt, ſie zu mißbrauchen.

Wenn ſie, ſo wie ſie in ihrer Natur ſind, als Mittel zur Beförderung der menſchlichen Glükſeligkeit ſollen gebraucht werden: ſo muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeineſten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein weſentlicher Theil in das politiſche Syſtem der Regierung aufgenommen werden; und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitſamkeit des Volks, zu Beſtreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zuſammen getragen werden.

Dieſes wird freylich manchen vermeinten Staatsweiſen wenig einleuchten, und Philoſophen ſelbſt werden ſolche Vorſchläge für Hirngeſpinſte halten. In der That ſind ſie es, ſo lange wir den gegenwärtigen Geiſt der meiſten politiſchen Verfaſſungen, als etwas in ſeinen Grundſätzen unveränderliches vorausſetzen. Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erſte Angelegenheit des Staates gehalten werden, ſo rathen wir die ſchönen Künſte zu verbannen, und rufen denen, die die Geſchäfte des Staates verwalten, mit dem römiſchen Dichter zu:

O! Cives, cives, quaerenda pecunia primum eſt,
Virtus poſt nummos.

Es kann von einigem Nutzen ſeyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schikſals der ſchönen Künſte und ihres gegenwärtigen Zuſtandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derſelben ſo eben entworfen haben.

Man muß ſich nicht einbilden, daß die Künſte, wie gewiſſe mechaniſche Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodiſches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und ſich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie ſind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen iſt, einheimiſche Pflanzen, die ohne mühſames Warten hervorwachſen; aber ſo, wie die Früchte der Erde, nehmen ſie nach Beſchaffenheit der Himmelsgegend, wo ſie aufkeimen, und der Wartung, die auf ſie gewendet wird, ſehr verſchiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unanſehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verſtand gehabt hat, ſich aus der erſten Wildheit herauszuwinden, Muſik, Tanz, Beredſamkeit und Dichtkunſt kennet, ſo iſt es ohne Zweifel in allen Zeitaltern geweſen, ſeitdem die Menſchen zu einer vernunftmäßigen Beſonnenheit gekommen ſind. Man hat nicht nöthig, um die ſchönen Künſte in ihrem erſten Urſprunge und in ihrer roheſten Geſtalt zu ſehen, durch die Geſchichte der Menſchen, bis in das finſtere Alterthum herauf zu ſteigen; ſie ſind bey den älteſten Aegyptern und Griechen das geweſen, was ſie noch itzt bey den Huronen ſind. Der allgemeine Hang der Menſchen, die Gegenſtände ſinnlicher Eindrüke, die ſie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, iſt jedem Beobachter des menſchlichen Genies bekannt. Wie dieſer durch natürliche und zufällige

lige Veranlaſſungen die erſten rohen Verſuche in jedem Zweige der Kunſt hervorgebracht habe, läßt ſich leicht begreifen, und iſt in einigen Artikeln dieſes Werks, beſonders in denen über die einzelen Künſte *), etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der ſchönen Künſte, wenigſtens im erſten Keime, ſondern ſogar einzele Sprößlinge derſelben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinſchaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineſer ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und ſelbſt die ehemaligen Einwohner in Peru hatten dieſe doppelte Art des Schauſpiels, da ſie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellten **). Die Griechen, die der Nationalſtolz zu großen Prahlereyen verleitet hat †), ſchreiben ſich die Erfindung aller Künſte zu; aber einer der verſtändigen Griechen warnet uns, ihnen in Anſehung der ganz alten Nachrichten zu trauen ***). Es iſt leicht zu erachten, daß die Griechen, die ſich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker ſchon in großem Flor waren, die Künſte gewiß nicht zuerſt getrieben haben.

Ob wir aber gleich den erſten Keim der Künſte unter allen Völkern anzutreffen glauben, ſo iſt doch der Weg von den erſten Verſuchen darin, die der noch rohen Natur zuzuſchreiben ſind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodiſch zu werden, und wo die Künſtler anfangen ſie als eine erlernte Kunſt zu treiben, ſo weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerſt gemacht hat.

Aber wir haben von dem Urſprunge, von den Einrichtungen und den Künſten der älteſten Völker zu wenig Nachrichten, als daß dieſe Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die erſten, welche die verſchiedenen Zweige der zeichnenden Künſte methodiſch getrieben haben. So viel iſt gewiß, daß ſowol bey dieſen Völkern als bey den Hetruriern die ſchönen Künſte ſchon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geſchichte der Menſchen wiſſen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor geweſen. Zu Abrahams Zeiten ſcheinen die zeichnenden Künſte in Chaldäa ſchon aufgekeimt zu haben; und in Aegypten war die Baukunſt unter der Regierung des Seſoſtris, der um die Zeiten des jüdiſchen Geſetzgebers Moſes gelebt hat, in großem Flor *).

Wie weit dieſe Völker vor den Griechen die ſchönen Künſte getrieben haben, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Die Aegypter und die Perſer haben Gebäude und

*) S. Baukunſt I Th. Dichtkunſt I Th. Mahlerey, Muſik, Tanzkunſt, Vers, Geſang.

**) Hiſtoire des Yncas de Garcil. da Vega Lib. II. cap. 27.

†) Graeci omnia ſua in immenſum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

***) Strabo, der ſehr vernünftig anmerkt, daß die älteſten Sammler der Nachrichten durch die griechiſche Fabellehre zu ſehr viel Unwahrheiten verführt worden. Πολλα και μη οντα λεγουσιν οἱ αρχαιοι συγγραφεις, συντεθραμμενοι τῳ ψευδει δια της μυθογραφιας. Lib. VIII

*) S. Winkelm. Geſch. der Künſte des Alterthums, I Theil I Cap.

Gärten gehabt, die wenigſtens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdiſche Volk hat fürtreffliche Proben der Beredſamkeit und Dichtkunſt aufzuweiſen, die älter als die griechiſchen Werke dieſer Art ſind.

Das eigentliche Griechenland ſcheinet die ſchönen Künſte erſt durch ſeine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben. Jonien hatte ſie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen *). Die Ueberbleibſel der älteſten griechiſchen Baukunſt in dem alten Poeſtum ſcheinen einen ägyptiſchen Geſchmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunſt einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und ſelbſt von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen ſey.

Ob aber gleich die Künſte als ausländiſche Früchte auf den griechiſchen Boden verpflanzet worden: ſo haben ſie unter dieſem glüklichen Himelsſtriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geſchmak bekommen, den ſie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der ſchönen Kunſt hat Griechenland im höchſten Flor und in der größten Schönheit geſehen, auch Jahrhunderte lang darin erhalten; und es könnten tauſend Beyſpiele zum Beweis angeführt werden, daß ſie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zwek angewendet worden. Darum kann dieſes Land immer als das vorzügliche Vaterland derſelben angeſehen werden.

Nachdem dieſes an allen Gaben des Geiſtes und des Herzens auſſerordentliche Volk ſeine Freyheit verloren hatte, und den Römern dienſtbar worden war, haben auch die Künſte ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfalle der griechiſchen Staaten einige Jahrhundert lang das herrſchende Volk in der Welt geweſen, war zu roh, um die Künſte in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechiſchen Künſtler und Kunſtwerke mitten unter daſſelbe verpflanzt worden waren. Dieſes Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Beſonnenheit der menſchlichen Vernunft beſeſſen, weil die Begierde zu herrſchen allezeit das Uebergewicht in ſeinem Charakter behauptet hat. Alſo was die Cultur der ſchönen Künſte dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlaſſen. Die Muſen ſind nie nach Rom gerufen, ſondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar ſcheinet Auguſtus ſie in ſeinen Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern würkte, noch zu unruhig, um den Künſten die griechiſche Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menſchen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenſtände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrſchende Partey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächſten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt; und die dritte

*) Statuas Thuſci primum in Italia invenerunt. Caſſiodor.

dritte Partey, die ein Zuſchauer dieſer fürchterlichen Gährung war, ſuchte in einer ſo fatalen Lage der Sachen ſich in ſo viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieſer Partey war das Genie zur Kunſt, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht ſicher genug befeſtigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künſtler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden; und durch ihren Befehl wurde die Aufmerkſamkeit desjenigen Theils des Volks, der ſich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Luſtbarkeiten gerichtet. Dieſes mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künſte nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführet, ſondern auch in den Grundſätzen, auf denen ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieſer Zeit an alſo wurden ſie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher ſie ſo viele Jahrhunderte geblieben ſind, und aus der ſie ſich itzt noch nicht wieder empor geſchwungen haben.

Zwar blieben ſie dieſe ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor; das Mechaniſche jeder Kunſt erhielt ſich in den Werkſtätten der Künſtler; aber Geiſt und Geſchmak verſchwanden allmählig daraus; die Künſtler in jeder Art pflanzten ſich fort; für die zerſtörten Tempel heidniſcher Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Muſik wurde von der Schaubühne in die Kirchen verſetzt, und die Beredſamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der ſchönen Künſte fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis ſie ein Anſehen gewannen, aus dem man ſich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewiſſen Feyerlichkeiten, die in ihrem Urſprunge wichtig und ſehr bedeutend geweſen, allmählig aber ſich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was itzt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden ſind, das waren in dieſen Zeiten die Künſte gegen das, was ſie in alten Zeiten geweſen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunſt nicht nur an äußerlicher Schönheit, ſondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftſteller ſprechen von der Geſchichte der Kunſt auf eine Art, die uns glauben machen könnte, ſie ſeyen Jahrhunderte durch völlig verloren geweſen. Aber dieſes ſtreitet gegen die hiſtoriſche Wahrheit. Von den Zeiten des Auguſtus, bis auf die Zeiten Pabſt Leo des X, iſt kein Jahrhuntert geweſen, das nicht ſeine Dichter, ſeine Mahler, ſeine Bildhauer, Steinſchneider, Tonkünſtler, und ſeine Schauſpieler gehabt. Es ſcheinet ſogar, daß in zeichnenden Künſten hier und da ein glüklicheres Genie Verſuche gemacht, Schönheit und Geſchmak wieder in die Künſte einzuführen *). Aber die Würkung davon erſtrekte ſich nicht weit. Wie die Ver-

*) Ich habe vor einigen Jahren in Hervorden ein Diploma vom Kaiſer Heinrich IV geſehen, auf deſſen Siegel der Kopf dieſes Kaiſers ſo ſchön iſt, als wenn er zu den Zeiten der erſten Cäſarn wäre geſchnitten

Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem faſt unbegreiflichen Grade herabgefallen, ſo waren auch die ſchönen Künſte in ihrer Anwendung unter alles, was ſich itzt begreifen läßt, niedergeſunken. Man trifft in Gemählden geiſtlicher Bücher, in Bildſchnitzereyen, womit Kirchen und Kanzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die

ten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geſchnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieſes war mir eine Nachricht von der Geſchiklichkeit, die ein nordiſches Volk von Slaviſchem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künſten beſeſſen. In einem ſo eben herausgekommenen Werke †) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeſchreibung des Heil. Otto, Biſchoffs von Bamberg, genommen iſt. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von dieſen war mit bewundrungswürdigen Kunſt und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig ſowol als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menſchen, Vögel und andere Thiere mit einer ſo genauen Nachahmung der Natur vorſtellte, daß man faſt glauben ſollte, daß ſie athmeten und lebten.“ Der Geſchichtſchreiber, der dieſes erzählt, hatte die Sachen ſelbſt geſehen, und war ein Mann, der den Kaiſerlichen Hof geſehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290 und 291 des angezogenen Buches.)

†) Thunmans Unterſuchungen über die Geſchichte einiger nordiſchen Völker. Berlin 1772. 8.

die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeſte Unzucht ihren Sitz hat, anſtößig ſeyn müßte. Aber vermuthlich war dieſer Mißbrauch unſchädlich, weil es dieſen Mißgeburten der Kunſt an allem äſthetiſchen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieſer Barbarey die Morgenröthe eines beſſern Geſchmaks in einigen Zweigen der Künſte hier und da aus. Dieſes erhellet aus dem, was über die Geſchichte der Dichtkunſt und der Baukunſt angemerkt worden *). Aber erſt mit dem ſechszehnten Jahrhunderte erſchien der helle Tag wieder, und verbreitete ſein Licht über den ganzen Umfang der ſchönen Künſte. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den ſich verſchiedene italiäniſche Freyſtaaten durch Handlung erworben, ſie auf einige Zweige der angenehmen Künſte aufmerkſam gemacht. Stüke von griechiſchen Werken der Baukunſt und Bildſchnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, beſonders nach Piſa, Florenz und Genua gebracht; und man fieng an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Würkung thaten die Werke der griechiſchen Dichtkunſt und Beredſamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da ſah man die Früchte des Geſchmaks dieſer Zweige der Kunſt wieder in ihrer Reife; und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu ſuchen. Der Geſchmak der Künſtler wurde wieder geſchärft; der Beyfall

*) S. Baukunſt I Th. Dichtkunſt I Th. Geſchnittene Steine; Bildhauerkunſt.

fall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhielten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an; und ſo erhoben ſich die Künſte wieder aus dem Staub empor, und breiteten ſich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunſt die Muſter wären, an die man ſich zu halten hätte, um allen ſchönen Künſten ihre beſte Geſtalt wieder zu geben. Da zugleich eine geſundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen ſie eine größere Feſtigkeit gegeben hatte, ſo nahm auch die Liebe zu den ſchönen Künſten dadurch zu; und ſo bekamen ſie allmählig den Flor, in welchem wir ſie gegenwärtig ſehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Ausſicht über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte haben, müſſen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurükkehren.

Wir haben geſehen, was ſie in ihrer vollen Kraft ſeyn können; die eigentlichſten Mittel, die Gemüther der Menſchen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würkſam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menſchen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen ſchädlichen Unternehmungen zurük zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von ſeinem wahren ſittlichen Intereſſe unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewürkung deſſelben in ſeine Seele zu legen.

Daß ſie jemals unter irgend einem Volke dieſe Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit geweſen ſey, wo ſie ſich derſelben genähert haben, ſcheinet gewiß. Die Griechen hatten von den ſchönen Künſten den richtigen Begriff, daß ſie zu Bildung der Sitten und zu Unterſtützung der Philoſophie, und ſelbſt der Religion dienen. Darum ließen ſie es auch an Aufmunterung der Künſtler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung nicht ermangeln. In einigen griechiſchen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchſten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Geſetzgeber und Regenten ſahen große Dichter als wichtige Perſonen an, die den Geſetzen ſelbſt Kraft geben könnten. Homer wurde für den beſten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den beſten Hofmeiſter des Privatmannes angeſehen; und in dieſer Abſicht ſchrieb Lykurgus die zerſtreuten Geſänge dieſes Dichters in Kreta zuſammen. Eben dieſer Geſetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieſer Inſel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch ſeine Geſänge die Geſetzgebung erleichterte *). „Die Alten, ſagt ein griechiſcher Philoſoph **), hielten dafür, daß die Dichtkunſt einigermaßen die erſte Philoſophie ſey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weiſe, und auf eine angenehme Weiſe Sitten, Empfindungen und Thaten lehre †); die unſrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weiſe ſey.“ Daher haben auch

*) Plutarchus im Lykurgus.

**) Strabo Lib. I.

†) διδασκαλουσαν ἠθη και παθη, και πραξεις.

auch die Griechen ihre Kinder zuerſt in der Dichtkunſt unterrichten laſſen. Keineswegeſ zur Beluſtigung, ſondern zur Bildung des Gemüthes. Dieſes Verdienſtes rühmen ſich auch die Tonkünſtler; — ſie halten ſich für Lehrer und Verbeſſerer der Sitten; — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeiſter. Ueberhaupt kann man von den Griechen ſagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von ſeinen Voraltern rühmet, daß ſie alle Künſte zum gemeinen Beſten angewendet haben †).

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtſchaffenen Künſtlern zu Theil geworden, ſind die Nachrichten in den Schriften der Alten ſo bekannt, daß es unnöthig iſt, hier beſondere Fälle anzuführen *).

Man brauchte ſie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranſtaltung, jedes wichtige öffentliche Geſchäfte zu unterſtützen. Die öffentlichen Berathſchlagungen, die durch Geſetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienſte des Staats verloren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöſer Feſte, die mit ſo viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauſpieler, die zu einigen dieſer Feſte gehörten, und auf die von Seiten der Regierung ſo viel Sorgfalt gewandt und ſo großer Aufwand gemacht worden: alles dieſes verſchaffte den Künſtlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen in voller Würkung zu zeigen. Es wurden Geſetze gemacht, um den guten Geſchmak zu befördern, das Einreißen des ſchlechten Geſchmaks und die noch ſchädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen *).

Eben ſo aufmerkſam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künſte auf die Sitten zu befördern. Wir wiſſen zwar wenig von den politiſchen Verfaſſungen dieſes durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibſel der hetruskiſchen Künſte beweiſen hinlänglich, wie unmittelbar ſie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt geweſen ſeyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in ſeinem Hauſe kaum etwas vor ſich geſehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künſte ihn auf eine nützliche Weiſe an ſeine Götter und an ſeine Helden erinnert, und das nicht ſeiner Religion, und ſeinen patriotiſchen und Privatgeſinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den ſchönen Künſten in den goldenen Zeiten der griechiſchen und hetruskiſchen Freyheit beſchaffen. Aber ſo, wie ſich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlſtand verloren; wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatintereſſe von den Angelegenheiten des Staats abſonderten; als Liebe zum Reichthum, und Geſchmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther

†) Nullam majores noſtri artem eſſe voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. Lib. VI.

*) Eine Menge hieher gehörige Anekdoten hat Junius geſammlet. Man ſehe beſonders in ſeinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

*) S. Baukunſt I Th. Muſik.

müther geſchwächt hatten: wurden die ſchönen Künſte von dem öffentlichen Dienſte des Staats abgerufen, blos als Künſte der Uepigkeit getrieben, und allmählig verlor man ihre Würde aus dem Geſichte. Es iſt für das Beyſpiel unſerer Zeiten wichtig, daß dem Leſer der erſtaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den ſchönen Künſten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Verſuchung fühle darüber weitläuftiger zu ſeyn, als es ſich hier ſchiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abſchilderung davon, die ein verſtändiger Engländer verfertiget hat, zu geben *). „Da die Athenienſer, ſagt er, ſich von dem Feinde, der ſie ſo ſehr in Athem gehalten hatte **), befreyt ſahen, überließen ſie ſich dem Genuſſe der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feſte. Dieſes trieben ſie bis zur größten Ausſchweifung, und für die Schaubühne hatten ſie eine Leidenſchaft, die alle Staatsgeſchäffte hemmte, und alle Empfindung des Ruhms erſtikte. Dichter und Schauſpieler genoſſen allein die Gunſt des Volkes, und ihnen gab man den frohlokenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere beſtimmt geweſen, wurden auf Schauſpiele verwandt. Tänzer u. Sängerinnen führten das wollüſtige Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käſe und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war ſo groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorſtellung eines Trauerſpiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekoſtet hat, als der Krieg gegen die Perſer. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerſte Nothdurft des Staates, mit dem Geſetze der Todesſtrafe für den, der ſich unterſtehen würde, eine Veräußerung deſſelben anzutragen, zurüke gelegt worden.“

Was alſo in ſeinem Urſprunge beſtimmt war, die Gemüther der Menſchen mit patriotiſcher Kraft zu erfüllen, diente jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beſte gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künſtler um ſich, wie ſie Köche um ſich hatten; die Künſte, die vorher ſtärkende und heilende Arzneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in dieſem Zuſtande trafen die Römer die ſchönen Künſte in Griechenland und in Aegypten an, als ſie dieſe Länder eroberten; darum behielten ſie dieſen Geiſt auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunſt gab der edle Gebrauch derſelben dem Künſtler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauſpieler, war zugleich Archon in Athen: aber ſchon zu Cäſars Zeit hielt ſich ein römiſcher Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er ſich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward *).

Wenn man die ſchwachen Verſuche ausnimmt, die Auguſtus machte, die Künſte wieder zu ihrer edlern Beſtimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz

*) S. Temple Stanyan's Geſchichte von Griechenland, III. Buch, Cap.

**) Von dem Epaminondas.

*) S. Aul. Gell.

Horaz die Proben noch haben, ſo fielen ſie unter ſeinen Nachfolgern in die tiefſte Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters, oder Tonkünſtlers, oder Schauſpielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und ſo verſchwand in Griechenland und Rom die Würde der ſchönen Künſte allmählig aus dem Geſichte der Menſchen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit iſt man in den neuern Zeiten die Wiederherſtellung der ſchönen Künſte ſelbſt ſchuldig; und man wird ſchwerlich finden, daß ihre neuen Beſchützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum ſind ſie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten deſſen, was ſie ſeyn könnten. Ueberhaupt ſind ihnen nach den heutigen Verfaſſungen viele von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unſern politiſchen Feſten fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künſte ſich in ihrem beſten Lichte zeigen könnten. Selbſt unſre gottesdienſtlichen Feſte fallen nicht ſelten ſehr ins Kleine. Es geſchieht blos zufälliger Weiſe, daß der urſprünglichen Beſtimmung der ſchönen Künſte bey gottesdienſtlichen Feſten etwas übrig geblieben iſt. Die Art aber, wie es geſchieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künſtler, welches nur gar zu ſelten geſchieht, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunſt ſich zeiget, ſo iſt es mehr eine Würkung ſeines zufälliger Weiſe von Vernunft geleiteten Genies, als die Abſicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Alſo kommen die Künſte bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann ſcheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verloren habe. Der deutlichſte Beweis hiervon iſt die ſogar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unſern Schaubühnen ſieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben ſo viel Dank, wenn er eine abgeſchmakte, und nicht ſelten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte, wenn nur die Arbeit gut iſt; und ſo denkt man auch über andere Zweige der Kunſt. Sogar in den Kirchen. — Was ſind die meiſten Gemählde der römiſchen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die geſunde Vernunft ſtreitet, als die heidniſche?

Um ſich von dem Geiſte, der gegenwärtig die Künſte mehr ſchwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unſern Schauſpielen betrachten, bey dem ſich doch eigentlich alle ſchönen Künſte vereinigen, die Oper. Iſt es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeſchmakteres und dem Zweke der Künſte weniger entſprechendes zu ſehen? Und doch könnte das Schauſpiel, das itzt kaum der Aufmerkſamkeit der Kinder würdig iſt, gerade das erhabenſte und nützlichſte ſeyn, was die Künſte hervorzubringen im Stande ſind *).

*) S. Opera.

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der ſchönen Künſte ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichſten daraus, daß ſie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptſitz haben ſie in den Palläſten der Großen, die dem Volke auf ewig verſchloſſen ſind; braucht man ſie zu öffentlichen Feſten und Feyerlichkeiten, ſo geſchieht es nicht in der Abſicht, einen der urſprünglichen Beſtimmung dieſer Feyerlichkeiten gemäßen Zwek deſto ſicherer zu erreichen, ſondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit ſie den Ekel elend ausgeſonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In ſofern ſie dazu dienen, werden ſie geſchützt und genährt; aber wo ſie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Beſtimmung ſich einfinden, bey dem Gottesdienſte, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauſpielen, da werden ſie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, ſie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unſern Schaubühnen etwas Gutes geſehen wird; wenn unſre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten: ſo geſchieht es doch ohne alle Mitwürkung öffentlicher Veranſtaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unſere Gebäude und Wohnungen, unſre Gärten, alles um uns, woran die ſchönen Künſte ihren Antheil haben, und ſage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieſer Dinge in irgend einem Menſchen Erhöhung ſeines Geſchmaks, Erhebung ſeiner Sinnes- und Gemüthsart bewürken könne? In dieſem Geſichtspunkte betrachtet, wird Rouſſeau in ſeinem Unwillen gegen die ſchönen Künſte den Beyfall der Vernunft behalten; und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato ſagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum ſchreiben u. leſen gekönnt, als unter dem Auguſtus, da die Künſte blüheten *).

Wir ſind in Anſehung der Talente und des Kunſtgenies nicht ſo weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden verſucht. Das Mechaniſche der Künſte beſitzen wir, und in manchem Theile beſſer als die Alten. Der Geſchmak am Schönen iſt bey manchem neuen Künſtler eben ſo fein, als bey dem beſten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt iſt durch die Ausbreitung der Wiſſenſchaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menſchen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Alſo ſind die Kräfte, die Künſte wieder in dem ſchönſten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und verſäumet ſie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder ſie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wolluſt anwendet: ſo iſt auch der Künſtler, wie groß man auch von ſeinen Talenten ſpricht, nicht viel beſſer als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Menſch angeſehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und dem reichen Müßiggänger die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weiſe Geſetzgebung die Künſte aus dieſer Erniedrigung herausreißt, und Anſtalten macht ſie zu ihrem großen

*) S. Littletons Todtengeſpräche.

ßen Zweke zu führen, ſo ſind auch die einzelen Bemühungen der beſten Künſtler, der Kunſt aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des ſchlechten Zuſtandes der Sachen iſt mancher Künſtler, der ſich gerne höher ſchwingen möchte, frey: aber durch ſeltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künſtler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, daß die Großen nur zu ſehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie ſoll aber das glüklichſte Genie, auf dieſes ſchwache Fundament geſtüzt, ſich in die Höhe heben können? Woher ſoll es ſeinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Intereſſe gereizt; und ſo bleiben die herrlichſten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten, ausgetheilet hat, meiſt ungebraucht liegen.

Würde der Künſtler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieſer nichts als ein Privatmann iſt, ſondern an den Thron gerufen, um dort einen eben ſo wichtigen Auftrag zu hören, als der iſt, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey beſorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die ſchönen Künſte zum Gehorſam der Geſetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Geſetzgebers eingewebet: ſo würden ſich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke ſehen, die die beſten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet ſich alſo der Weg, der zur Vollkommenheit der ſchönen Künſte führet. Will man große Künſtler haben, und wichtige Werke der Kunſt ſehen, ſo darf man nur Veranſtaltungen machen, daß ſolche Werke bey einem ganzen Volke Aufſehen erweken können; daß der Künſtler von Genie Gelegenheit bekomme, ſich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, iſt edlern Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzuſtrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künſtler zu haben.

Dieſes ſey über die Natur, die Beſtimmung und den Werth der ſchönen Künſte geſagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derſelben eröffnet werden. Sie entſteht aus der Auflöſung dieſer pſychologiſchen und politiſchen Aufgabe: „Wie es anzufangen, daß der dem Menſchen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit zur Erhöhung ſeiner Sinnesart angewendet, und in beſondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderſtehlich zu ſeiner Pflicht zu reitzen?“ In der Auflöſung dieſer Aufgabe findet der Künſtler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künſte immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit iſt ohne Zweifel der ſchwerſte Theil der Philoſophie. Ein deutſcher Philoſoph hat zuerſt unternommen,

ſie als einen neuen Theil der philoſophiſchen Wiſſenſchaften unter dem Namen Aeſthetik zu bearbeiten *). Es iſt zur Ehre der Nation zu wünſchen, daß ſie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß ſie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer ſo wichtigen Wiſſenſchaft überläßt, wodurch der Philoſophie der Weg zur völligen Herrſchaft über den Menſchen gezeiget wird.

So viel verſchiedene Wege in der Natur ſind den Menſchen durch ſinnliche Vorſtellungen zu erhöhen, ſo viel ſind auch Hauptzweige der Kunſt; und ſo vielerley Gattungen und Arten der äſthetiſchen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in ſo viel Nebenzweige theilet ſich jede Kunſt. Wir wollen verſuchen, ob nach dieſen Grundſätzen ein allgemeiner Stammbaum der ſchönen Künſte könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt iſt nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äuſſern Sinnen; aber er wird durch die verſchiedene Natur dieſer Sinnen vielfach. Eben dieſelbe Vorſtellung, oder derſelbe Gegenſtand ſcheinet ſeine Natur zu verändern, und iſt in ſeiner Kraft mehr oder weniger würkſam, nach Beſchaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigſten Erläuterungen hierüber habe ich an einem andern Orte gegeben **).

Die höchſte Kraft auf die Seele haben die niedrigen gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geſchmak und der Geruch; aber dieſe Wege auf die Menſchen zu würken ſind für die ſchönen Künſte unbrauchbar, weil ſie allein den thieriſchen Menſchen angehen. Wären die ſchönen Künſte Dienerinnen der Wolluſt, ſo müßten die vornehmſten Hauptzweige derſelben für dieſe drey Sinnen arbeiten, und die Kunſt, eine wolſchmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wolriechende Waſſer zu machen, würde den erſten Platz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menſchen erhöhet wird, iſt von edlerer Art; ſie muß uns nicht bloße Materie, ſondern Seele und Geiſt empfinden laſſen. Nur bey beſondern Gelegenheiten können die ſchönen Künſte vermittelſt der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben ſo grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung ſinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör iſt der erſte der Sinne, der Empfindungen, deren Urſprung und Urſachen wir zu erkennen vermögen, in unſre Seelen ſchiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenſchaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der

*) S. Art. Aeſthetik.

**) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abſchnitts, in welchem von den Empfindungen der äußern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieſer Theorie hier zu vieles angeführet werden, um das, was von der verſchiedenen Würkſamkeit der Sinnen zu merken iſt, verſtändlich oder einleuchtend zu machen; darum ſetze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig faſſen will, die angeführte Stelle erſt nachſehe.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

der andern empfindbar werden; und erſt dieſe Art der Empfindung kann auf unſer Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt alſo das Gebiete der ſchönen Künſte an. Die erſte und kräftigſte derſelben iſt die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Muſik. Zwar würken auch die redenden Künſte auf das Ohr; aber ſeine Rührung iſt nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenſtand iſt von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede iſt eines der Nebenmittel, wodurch ſie ihren Vorſtellungen eine Beykraft, oder einen ſtärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künſte liegt nicht in dem Schalle, ſondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Geſicht, deſſen Eindrüke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit ſie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das Reich der Geiſter herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, leſen. Das Schöne, das einen ſo vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, iſt ihm faſt in allen Geſtalten ſichtbar *); aber es entdeket auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Geſichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menſchlichen Körpers leſen? Dieſen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künſte auf ſehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

Das Geſicht gränzet in vielen Stüken ſo nahe an das blos Geiſtige (Intellektuelle), daß die Natur ſelbſt keinen Mittelſinn zwiſchen dem Geſichte und den innern Vorſtellungen geleget hat; oft ſehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Ausdruks eines körperlichen Gefühls bewußt zu ſeyn. Alſo iſt für die Künſte kein Sinn mehr übrig. Aber das menſchliche Genie, durch göttliche Vorſehung geleitet, hat ſich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die ſich durch die Sinnen durchſchleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelſt des Gehörs oder des Geſichts, jede Vorſtellung in die Seele bringen, ohne daß dieſe Sinnen ſie verſtellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Geſtalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift ſichtbar wird, liegt die Kraft ſeiner Bedeutung. Alſo iſt es etwas blos Geiſtiges in einer zufälligen körperlichen Geſtalt, und durch die Sinnen in die Seele zu bringen. Dieſes bewunderungswürdigen Mittels bedienen ſich die redenden Künſte. An äußerlicher Kraft ſtehen ſie den andern weit nach, weil ſie, wo es nicht zufälliger Weiſe geſchieht, daß ſie das Gehör erſchüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber ſie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, ſelbſt der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen ſelbſt fühlbar machen.

Darum erſtrekt ſich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künſten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können ſie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorſtellung

*) S. A. Kraft; Schön.

oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künſte allemal die Mittel dar. Dann haben ſie noch über die andern Künſte den Vortheil, daß man ſich vermittelſt der wunderbaren Zeichen, deren ſie ſich bedienen, jeder Vorſtellung auf das leichteſte und beſtimmteſte wieder erinnert. Darum ſind ſie zwar an Lebhaftigkeit der Vorſtellungen die ſchwächſten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorſtellungen zu erweken, die wichtigſten. Dieſes ſind die drey urſprünglichen Gattungen der Künſte. Man hat aber Kunſtwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen ſich die Künſte, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Geſange vereinigen ſich die redenden Künſte mit der Muſik; und in dem Schauſpiele können gar alle zugleich würken. Darum iſt das Schauſpiel die höchſte Erfindung der Kunſt, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menſchen zu erhöhen, das vollkommenſte werden *).

Jede Kunſt hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichſten durch die Gattungen der darin behandelten äſthetiſchen Kräfte könnten beſtimmt werden. So giebt es beſondere Nebenzweige in jeder Kunſt, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andre Abſicht haben, als den Geſchmak am Schönen zu ergötzen: in der Dichtkunſt artige Kleinigkeiten; in der Mahlerey Blumenſtüke, Landſchaften, die blos ſchön ſind, ohne beſtimmten leidenſchaftlichen Charakter; in der Muſik Stüke, worin außer Harmonie und Rhythmus wenig Beſtimmtes zu merken iſt. Andre Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künſten die unterrichtende Rede, das Lehrgedichte, eine Art der äſopiſchen Fabel und andere Arten. Noch andere Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenſchaftlichen Stoff, und bringen Leidenſchaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und dieſe ſind allemal die wichtigſten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, ſondern auch eine beſondere Gemüthsfaſſung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird: ſo könnte man vielleicht in dieſer Stimmung, die der Künſtler zu glüklichem Fortgange ſeiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der ſchönen Künſte mit ziemlicher Genauigkeit beſtimmen. Als ein Verſuch hiervon kann das angeſehen werden, was wir über die verſchiedenen Gattungen des Gedichtes geſagt haben.

Die äußerlichen Formen, unter denen die ſchönen Künſte ihre Werke zeigen, haben ſo viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die beſtimmteſten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künſte nicht hinlänglich ſind, darüber etwas feſte zu ſetzen. Wer wird, um nur ein Beyſpiel anzuführen, alle Geſtalten beſtimmen, in denen ſich die Ode oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß ſich in ſolchen Unterſuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künſtler keine Schranken vorſchreiben **). Auf dieſe Weiſe kann man die ſchönen Künſte und ihre Zweige entdeken.

*) S. Schauſpiele.

*) S. Art. Gedicht II Th.

**) S. Werke der Kunſt.

Das allgemeine Grundgeſetz, wornach der Künſtler ſein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieſes ſeyn: „daß das Werk, ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen, ſich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhafteſten einpräge, um ſo viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieſes kann nicht geſchehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geſchmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geſchmake gehört, iſt würklich der weſentlichſte Fehler eines Werks der Kunſt; aber nicht allemal der wichtigſte.

Der allgemeine Grundſatz für die Wahl der Materie iſt dieſer: Der Künſtler wähle Gegenſtände, die auf die Vorſtellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur dieſe verdienen uns ſtark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend ſeyn.

Man würde dieſen Grundſatz unrecht verſtehen, wenn man ihn ſo einſchränken wollte, daß die Kunſt keinen andern, als unmittelbar ſittlichen Stoff bearbeiten ſolle: er verbietet dem Künſtler nicht, eine Trinkſchaale, oder etwas dieſer Art zu bemahlen: ſondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er ſey, mache.

Den wichtigſten Nutzen haben die Werke der Kunſt, die uns Begriffe, Vorſtellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unſer Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menſchen oder als Bürger an unſerm Werthe zu verlieren, nicht miſſen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht ſtatt haben, ſo hat der Künſtler ſchon genug gethan, wenn unſer Geſchmak am Schönen durch ſein Werk befeſtigt oder erhöhet wird. Der Mahler alſo, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den beſten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag ſo ausrichtete, daß die praktiſchen Begriffe, deren ich am meiſten bedarf, mir überall, wo ich hinſehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieſes nicht an, ſo iſt ſeine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenſtand etwas erblike, das meinen Geſchmak am Schönen beſtärkt oder erhöhet.

Hieraus erhellet auch, daß die ſchönen Künſte nicht nur auf guten Geſchmak, ſondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des ſittlichen Menſchen, und auf Redlichkeit, ſeine Talente auf das Beſte anzuwenden, gegründet ſeyen.

* *

Ueber den, in dieſem Artikel, den ſchönen Künſten zugeſchriebenen Zwek, und, in wie fern darauf die Theorie derſelben (vorzüglich der Dichtkunſt) gegründet werden könne, ſ. J. J. Engels Philoſophen für die Welt, Th. 2. S. 65. der 1ten Aufl. — Ueber den, eben darin, aufgeſtellten Grundſatz der ſch. Kſte. ſ. einen Aufſatz im 1ten Bd. S. 139 der Philoſophiſchen Unterhaltungen, Jena 1790 8. (Der Verſ. wendet ihn nur auf die bildenden Künſte, vorzüglich die Mahlerey an, und ſucht zu zeigen, daß nicht ſo wohl die Wahl des Innhaltes, als die Ausführung, oder die beobachteten Regeln der Kunſt, ein Werk zu einem Werke der ſchönen Kunſt mache.) — — Uebrigens gehören zu eben dieſem Artikel, im Ganzen noch, von

den

den Schriften des H. Sulzer ſelbſt: Penſées ſur l'origine et les differens emplois des ſciences et des beaux Arts, Berl. 1757. 8. Deutſch, Königsb. 1762. 8. und im 2ten Th. ſ. Verm. Phil. Schriften S. 110 u. f. und ſeine Abhandl. De l'Energie dans les ouvrages des beaux arts, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, vom Jahre 1765. Deutſch in 1ten Th. ſ. Verm. Phil. Schriften S. 124. Au[illegible]. v. 1782. —— Und von den ſchönen Künſten überhaupt handeln: L'Eſprit des beaux Arts p. Mr. (Pierre) Eſteve, Par. 1753. 12. 2 B. Eben dieſem Verf. werden noch die Nouv. Dial. ſur les Arts, Par. 1755. 12. zugeſchrieben. — Spectacle des beaux arts, ou Conſiderations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets, et leurs règles principales; avec des obſervations ſur la manière de les enviſager, ſur les diſpoſitions neceſſaires pour les cultiver, et ſur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, p. Mr. (Jacques) Lacombe, Par 1758 12. 1765. 12. (Die Veranlaſſung dazu hat der Verf. aus des Pluche Spectacle de la Nature genommen; und er will darin nicht ſo wohl das Mechaniſche der ſch. Künſte, wie er ſich ausdrückt, lehren, als die Gegenſtände derſelben darſtellen, ihre Grundſätze anwenden, u. a. w. Das Werk beſteht aus drey Theilen, wovon der erſte, in 6 Kap. Betrachtungen über die ſchönen Künſte im Ganzen enthält, und de l'objet des beaux arts, des difficultés exterieures aux beaux arts pour leurs etabliſſemens et pour leurs progrès; des cauſes de la decadence du gout dans les beaux arts; des avantages que procurent les beaux arts; und des epoques principales dans lesquelles les beaux arts ont fleuri, der zweyte Theil, in 28 Kap. von der Poeſie und ihren verſchiedenen Gattungen, der dritte, in 14 Kap. von der Muſik, als des choſes ſenſibles que la Muſique peut repreſenter à l'imagination; des tableaux de moeurs et de caractères; de l'expreſſion du ſentiment et de la paſſion; de la melodie; du motif ou ſujet du chant; de l'Harmonie et de l'accompagnement; de la meſure; des ſignes de la Muſique; de la voix et des Inſtrumens; des Solo, des Duo, des Choeurs; de la Muſique ſur des Paroles religieuſes; de l'opera und du Recitatif, ziemlich oberflächlich handelt. Uebrigens iſt das Werk nicht, wie in der erſten Ausg. dieſer Zuſätze, im Zutrauen auf Anderer Anzeigen, geſagt war, in Geſprächen abgefaßt. Ob die Fortſetzung, welche der Verf. davon verſpricht, erſchienen iſt, weiß ich nicht. Daß ſein Diction. portatif des beaux Arts . . . Par. 1752 u. f. 8. 3 B. 1759. 8. dem H. Sulzer die Veranlaſſung zu ſeiner Theorie gegeben, iſt bekannt.) — Ueber den Zweck der ſchönen Künſte, eine Abh. in dem 2ten Hefte von Deutſchlands achtzehnten Jahrhundert, 1782. 8. — Ueber den Unterſchied der nachahmenden und zeichnenden Künſte, ein Aufſ. von J. A. Eberhard, in ſ. Verm. Schriften, Halle 1784. 8. S. 111. — Kurze Ueberſicht der Künſte, von H. Hofſtäter, in dem 2ten St. des erſten Bds. des Magaz. für Wiſſenſchaften und Litteratur, Wien 1785. 4. ——

Von dem Nutzen und dem Einfluß der ſchönen Künſte, ihrem Verhältniſſe zu den Wiſſenſchaften, u. d. m. in lateiniſcher Sprache: De elegantior. art. ac ſtudior. uſu et fructu ad diſcipl. acad. publ. eine Rede von C. G. Heyne, gehalten im J. 1766. im 1ten Bd. ſ. Opuſcul. S. 268. — In franzöſiſcher Sprache: Des rapports que les belles lettres et les ſciences ont entre elles von La Nauze, in dem 13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. —

Sur l'utilité des belles-lettres ... von ebend. Ebend. im 16ten Bde. — De l'influence des belles lettres ſur la Philoſophie von Bitaube, in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1767. — Auch gehört, im Ganzen noch hieher, Rouſseaus berühmter Diſcours, (im 13ten Bd. ſ. W. Zweybr. Ausg.) mit den mancherley erſchienenen Widerlegungen deſſelben. — In engliſcher Sprache: An attempt to ſhow that a taſte for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to Morals von Sam. Hall, in dem 1ten Bd. S. 223 der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, in der Ueberſ. dieſer Schriften, Leipz. 1788. 8. — In deutſcher Sprache: Von dem Einfluſſe der ſchönen Wiſſenſch. auf das Herz und Sitten, eine (urſprünglich lateiniſch gehaltene, aber, ſo viel ich weiß, nicht ſo gedruckte) Rede von Chrſtn. F. Gellert, im 5ten Th. S. 76 ſ. Schriften, Aufl. von 1775. — Wie kann die Seele, durch das Studium der ſch Wiſſenſch und Künſte zum wahren Guten gelenkt werden? von Aug. Fdr Boeck, Stuttg. 1771. 8. — Abhandl. von den Urſachen des geringen Einfluſſes der ſchönen Künſte auf die Denkungsart und Sitten des Volkes, von Lor Weſtenrieder, in den Bayeriſchen Beytr. zur ſchönen und nützlichen Lectüre, München 1779. 8. — Ueber den Einfluß der ſchönen in die höhern Wiſſenſchaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayeriſchen Akademie Th 1. S. 139. München 1781. 8. — Vom Einfluſſ der ſchönen Künſte auf Staaten, von Riem, im 5ten St. S 216 des 1ten Bds. der Monatsſchr. der Berliner Akad. der Künſte. — Ueber den Nutzen der bildenden Künſte für die Geſellſchaft, Ebendaſelbſt im 2ten Bde S. 169. — —

Von der Geſchichte der ſchönen Künſte überhaupt: Eſſais ſur l'hiſt. des belles lettres, des ſciences et des arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. verm. 1749. Deutſch, mit einigen Zuſ. und Verb. von J. F. Kappe, Leipz. 1749. 1752 8. 2 Th. — L'Origine et les progrès des arts et des ſciences, p Mr. Noblot, Par. 1746. 8. — Kernhiſtorie aller freyen Künſte und ſchönen Wiſſenſch. vom Anfange der Welt bis auf unſre Zeiten, Leipzig, 1748 - 1749. 8. 3 Th. — Conſiderations ſur les Revolutions des Arts ... Par. 1755. 12. von Guill. Alex. Mehegan (Der Verf. hat ſ. Werk in achtzehn Zeitalter eingetheilt, deren jedes er, nach den wichtigſten dahin gehörigen Perſonen, benennt und ſchwatzt nun allerhand von der Verbindung der Künſte mit den verſchiedenen Staaten und ihrem Einfluß auf einander; von den Urſachen ihres Entſtehens und ihres Unterganges; von den Quellen ihrer Erneuerung; von dem Grade ihrer Vollkommenheit; von ihrer Beſchützung; von der Achtung, welche ſie genoſſen, u. d. m) — D. l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens Peuples, Par. 1758. 4 3 B. Haye 1758 12. 3 Bd. von Yv. Goguet; Deutſch, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Vom Urſprunge der Künſte, beſonders der ſchönen, v. J. Ad. Schlegel, bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 131. Aufl. von 1770. — — De l'amour des beaux arts, et de l'extrême conſideration que les *Grecs* avoient pour ceux, qui les cultivoient, von Caylus, in dem 21ten Bd. S. 174. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch, im 1ten Bd. und Kunſt, Altenb 1768 - 1769. 4. 2 B. — Plan der Geſchichte der Poeſie, Beredſamkeit, Muſik, Mahlerey und Bildhauerkunſt unter den Griechen, von C. C. L. Hirſchfeld, Kiel 1770 8. — — Conſiderations ſur l'origine et les progrès des

belles

belles lettres chez les *Romains* et les cauſes de leur decadence, p. l'Abbé (Henry) le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch, Han. 1755. 8. —

S übrigens die, von jeder der Künſte beſonders handelnden Artikel. —

Kunſt; Künſtlich.

Man braucht dieſe Wörter oft, um in den Werken des Geſchmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Ausübung der Kunſt abhängt, das iſt, was zur Darſtellung des Werks gehöret. An verſchiedenen Orten dieſes iſt angemerkt worden, daß jedes Werk des Geſchmaks aus einem Urſtoff beſtehe, der einen von der Bearbeitung der Kunſt unabhänglichen Werth habe, und daß dieſer Urſtoff durch das, was die Kunſt daran thut, deſto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Würkung zu thun, die der Künſtler zur Abſicht hatte. Darum unterſcheidet man ſo wohl in dem Künſtler, als in ſeinem Werke, die Natur von der Kunſt. Daß ein Menſch in ſeinem Kopfe Vorſtellungen bilde, die werth ſind andern mitgetheilt zu werden, iſt eine Würkung der Natur, oder des Genies; daß er aber dieſe Vorſtellungen durch Worte, oder andere Zeichen ſo an den Tage lege, wie es ſeyn muß, um andre am ſtärkſten zu rühren, iſt die Würkung der Kunſt.

Im Grund iſt ſie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man ſich vorſtellt oder empfindet, auch andern Menſchen zu erkennen zu geben, oder es ſie empfinden zu laſſen. Man kann, ohne ein Mahler zu ſeyn, die fürtrefflichſten Bilder in der Phantaſie entwerfen, und ſie im ſchönſten Licht und in den reizendſten Farben ſehen; aber nur die Kunſt kann ſolche Bilder äußerlich darſtellen. Darum werden zur Bildung eines Künſtlers zweyerley Dinge erfordert: Natur, oder welches hier gleichbedeutend iſt, Genie, das den Urſtoff des Werks innerlich bildet; und Kunſt, um denſelben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos Kunſt zugehört, werden gewiſſe Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der ſich eine gehörige Zeitlang in Darſtellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunſt erlernt hat, wird ein guter Künſtler. Um es zu werden, muß er auch das beſondere Kunſtgenie, das iſt, die Tüchtigkeit beſitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht u. gründlich zu lernen. Ein Menſch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewiſſe Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieſer hat alsdann ein Kunſtgenie.

Horaz ſagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunſt anwenden) durch Natur, oder durch Kunſt ſchätzbar werde:

> Natura fieret laudabile carmen an arte,
> Quaeſitum eſt.

Er antwortet darauf, daß beydes zuſammen kommen müſſe; eine Entſcheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunſt an, wo nur Kunſt, andre, wo nur Natur herrſcht; aber ſolche Werke ſind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländiſcher Mahler nennen, die die Kunſt in einem hohen Grad der Vollkommenheit beſeſſen haben, denen aber die Na-

tur das Genie, große Vorſtellungen in der Phantaſie zu bilden, verſagt hat. Ihre Werke ſind als bloße Kunſtſachen vollkommen; dienen aber zu weiter nichts, als zur Bewunderung der Kunſt. Im Gegentheil ſieht man auch oft Dichter und Tonſetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunſt fehlet, ſie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk iſt unharmoniſch und hart.

Werke, an denen ſich die Kunſt in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden blos künſtliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es iſt doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunſtregeln zu handeln. So hat man Urſache ein Blumen- oder Fruchtſtük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrükt. Zu dieſer vollkommenen Darſtellung eines in der Natur vorhandenen Gegenſtandes gelanget doch kein Künſtler blos durch Befolgung der Kunſtregeln; er muß nothwendig das Genie ſeiner Kunſt beſitzen.

Es giebt auch Werke, die ſo blos Kunſt ſind, daß auch nicht einmal das beſondere Künſtlergenie dazu erfodert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Menſch lernen kann, ihre Würklichkeit erlangen. So iſt eine nach allen Regeln der Perſpektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Dieſe kann jeder Menſch machen, der ſich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterſte Claſſe der Kunſtwerke aus; oder vielmehr gehören ſie gar nicht mehr zu den Werken der ſchönen Künſte, weil ſie blos mechaniſch ſind. Die ſchönen Künſte erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darſtellung oder Bearbeitung Genie und Geſchmak erfodert, weil ſie nicht nach beſtimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geſchmak ein guter Coloriſte werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunſt kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuſchreibt, ſich in einem Werk findet, ohne daß der Grund, warum es da iſt, erkennt wird; die Kunſt aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen ſie handelt. Der Künſtler, der in dem Feuer der Begeiſterung ſeine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu ſuchen; die Gedanken drängen ſich in ſeinem Kopf, und bieten ſich an Ort und Stelle von ſelbſt dar *); der Entwurf wird fertig und iſt oft fürtrefflich, ohne daß der Künſtler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß iſt Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung ſeinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beſchaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieſes oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders ſeyn müßte, um dem Werk eine größere Vollkommenheit zu geben, und dieſem zufolge die Aenderung macht: ſo iſt dieſes Kunſt. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künſtler mit ſeinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Alſo giebt die Kunſt ihm die wahre Vollkommenheit,

auch

*) S. Begeiſterung.

auch ſchon ohne Rükſicht auf ſeine äußerliche Darſtellung. Das Gemähld, daß nur noch in der Phantaſie des Mahlers liegt, hat ſchon die Würkung der Kunſt erfahren, wenn Theile darin ſind, die er aus Ueberlegung u. Bewußtſeyn gewiſſer Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieſes Verfahren der Kunſt giebt man die Regel, daß es ſo viel wie möglich müſſe verſtekt werden; dieß heißt ſo viel, als: daß die durch Kunſt in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern, den Charakter und das Anſehen der Natur haben müſſen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müſſen das, was die Kunſt darin gethan hat, von dem andern nicht unterſcheiden können, ſie müſſen nirgend den Künſtler erbliken, damit die Aufmerkſamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in dieſem Falle thut es ſeine volle Würkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos ſeine Geſtalt, ſeine Stellung, ſein Leiden und die äußerſte Beſtrebung ſeiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieſes Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künſtlers, ſeine mühſamen Veranſtaltungen, jeden Theil dieſes wunderbaren Werks im Marmor darzuſtellen, gewahr werden: ſo würde die Aufmerkſamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß deſſelben durch Nebenvorſtellungen geſtöhrt werden. Horaz ſagt von den Erdichtungen, ſie müſſen der Wahrheit ſo nahe kommen, als möglich: ficta ſint proxima veris; und ſo muß man von dem, was die Kunſt thut, ſagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzoſen nennen gewiſſe Wörter in gekünſtelten Verſen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, ſondern blos da ſind, um dem Vers ſeine mechaniſche Vollkommenheit zu geben, des chevilles, Nägel, um den Vers zuſammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüſte des Kunſtgebäudes gehörige Dinge hat zwar jeder Künſtler zu ſeiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spur derſelben ausgelöſcht ſeyn. Dieſes iſt oft ſehr ſchwer: darum ſagt man, es ſey die größte Kunſt, die Kunſt zu verbergen. Dieſes hat ſelbſt Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man ſchwerlich irgendwo die Kunſt des Dichters entdeken. Ueberall ſieht man nur die Gegenſtände, die er mahlt, und hört nur die Perſonen, die er redend einführt. So wird man ſelten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spur der Kunſt gewahr, die man in Rembrandts Stüken faſt überall entdekt.

Nirgend iſt es wichtiger die Kunſt zu verbergen, als im Drama, und beſonders in der Vorſtellung deſſelben; und doch wird auch von ſehr guten Dichtern und Schauſpielern nur gar zu oft gegen eine ſo weſentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher geſprochen werden *).

Bisweilen trifft man Werke der Kunſt an, die ſo ganz Kunſt ſind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieſes zu ſagen erlaubt iſt,) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künſtler ausgetrieben hat. Man ſieht gleichſam das Recept, das er vor ſich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zuſammen zu ſetzen. Dieſes begegnet den Künſtler ohne Genie, die

*) Im Artikel Natur.

die blos die Regeln ſtudirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterſtützt werden. Anſtatt der Begeiſterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die ſie ausgeſtanden, die Theile des Werks zuſammen zu bringen.

Der beſte Rath, den man dem Künſtler geben kann, den Zwang der Kunſt zu verſteken, iſt dieſer: daß er zum Entwurf ſeines Werks die Stunde der Begeiſterung erwarte, und zur Ausarbeitung deſſelben ſich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar oft macht die Eil, daß man ſich mit der Kunſt aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

Kunſtgriff.

(Schöne Künſte.)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig ſcheinende Unvollkommenheit zuzulaſſen. Bey Verfertigung eines Werks von Geſchmak können ſich Schwierigkeiten von verſchiedener Art zeigen, die ſich nicht alle beſchreiben laſſen; daher ſind auch die Kunſtgriffe mannichfaltig. Der Künſtler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunſtgriffe zu erfinden, wird ſelten glüklich ſeyn. Eigentlich ſind die Kunſtgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunſt entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weiſe in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunſtgriffe giebt; ſolche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und ſolche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der erſten Art iſt der Kunſtgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für ſie aufs höchſte treiben, aber geradezu konnte er ſie nicht unglüklicher machen, als ſie nach unſerer Empfindung ſchon war. Daher bedient er ſich eines Kunſtgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das größte iſt, was man erdenken kann, gegen ſie als glüklich vorſtellt.

O felix una ante alias Priameia virgo
Hoſtilem ad tumulum Troiae ſub moenibus altis
Juſſa mori *).

Auf dieſe Weiſe hat auch Homer den Achilles, außer dem, was er geradezu großes von ſeinem Heldenmuth ſagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten ſo gelobte Kunſtgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Geſicht unter dem Mantel verbergen laſſen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Geſichtern ſchon erſchöpft hatte **). Auf dieſe Weiſe verfahren die Mahler; wenn ſie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben: ſo verdunkeln ſie das übrige, und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyſpiel eines Kunſtgriffs der andern Gattung kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenſchaft dieſer Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne

*) Aen. III. 321.

**) S. Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 10.

ohne die Wahrſcheinlichkeit zu beleidigen. Er ſetzt voraus, daß ſie ſich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit ſich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden ſchließen müſſen, daß ſie einen großen Haß gegen ihren Stiefſohn Hippolitus habe. Daher ſagt die Hofmeiſterin ganz natürlich: du wirſt durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrſchen wird; ſie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weiſe, was ſie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den **Kunſtgriff** gebraucht, wodurch Ereſiſtratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdekt hat *).

Der dramatiſche Dichter hat vornehmlich ſolche Kunſtgriffe nöthig, um die Aufloſung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatiſche Kunſt ſehr vortheilhaft ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, aus den beſten Werken die Kunſtgriffe zu ſammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Muſik ſind die enharmoniſchen Rükungen eigentliche Kunſtgriffe, um ſchnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen **). Die Mahlerey hat mancherley Kunſtgriffe, die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

Die wahren Kunſtgriffe ſind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunſt, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem ſie die Anwendung und den Gebrauch deſſen, was das Genie entwirft, möglich macht.

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.

**) S. Enharmoniſch.

Künſtler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künſtlers iſt ein ſo ſchweres Werk, daß dieſer Artikel einen bloßen Verſuch enthält, die Umriſſe zu dieſem Gemählde zu entwerfen, deſſen völlige Ausführung nur von einer Meiſterhand zu erwarten iſt.

Das Wichtigſte, was zu Bildung eines vollkommenen Künſtlers gehört, muß die Natur geben; ſein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müſſen noch von außen zufällige Veranlaſſungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die ſchönen Künſte für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenſtände zu ihrem Augenmerk haben: ſo ſcheinet eine vorzügliche ſtarke Empfindſamkeit der Seele die erſte Anlage zu dem Genie des Künſtlers zu ſeyn. Wer nicht ſelbſt lebhaft fühlet, wird ſchwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der ſchönen Kunſt iſt im Grunde nichts anders, als die äußere Darſtellung eines Gegenſtandes, der den Künſtler ſehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir ſelbſt mit voller Kraft in uns fühlen, ſind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er ſelbſt erſt weinen ſoll, wenn er unſre Thränen will fließen ſehen, läßt ſich auf jedes Werk der Kunſt anwenden. Alles was wir durch die Kunſt empfinden ſollen, muß vorher von dem Künſtler empfunden werden.

Darum kann er als ein Menſch angeſehen werden, der vorzüglich

lebhaft empfindet, und gelernt hat, ſeine Empfindung, nach Maaßgebung der Kunſt, auf die er ſich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonſetzer durch unartikulirte Töne. Die Menſchen alſo, die ſtärker, als andre, von äſthetiſchen Gegenſtänden gerührt werden, beſitzen die erſte Anlage zur Kunſt.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten iſt, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue pſychologiſche Betrachtung dieſer lebhaften Empfindſamkeit einlaſſen wollten. Wir müſſen uns auf das einſchränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie ſetzet ſcharfe und feine Sinnen voraus. Wer ſchwach höret, wird weniger von leidenſchaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat; und ſo iſt es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künſtler ſchon in dem Bau der Gliedmaßen des Körpers. Dazu muß eine ſehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch dieſe bekommen die ſinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenſtand, von dem ſie abhängen, auch nicht vorhanden iſt, eine Lebhaftigkeit, als ob ſie durch ein körperliches Gefühl wären erwekt worden. Der Mahler ſieht ſeinen abweſenden Gegenſtand, als ob er würklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand geſetzt ihn zu mahlen *).

Ferner wird dieſe Empfindſamkeit des Künſtlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterſtützt. Menſchen, deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorſtellungen geht, abſtrakte Köpfe, die den Gegenſtänden der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verſtandes das Einfache darin zu faſſen, ſind zu ſtrengen Wiſſenſchaften aufgelegt; zu den ſchönen Künſten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieſer macht, daß wir uns das Abſtrakte in körperlichen Formen vorſtellen, daß wir ſichtbare Geſtalten bilden, in denen wir das Abſtrakte ſehen. Je mehr Fertigkeit ein Menſch in dieſer Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorſtellungen auf ihn. Darum iſt jeder Künſtler ein Dichter; die vornehmſte Kraft ſeines Genies wird angewendet, die Vorſtellungen des Geiſtes in körperliche Formen zu bilden. Dieſer Hang zeiget ſich nirgend deutlicher, als bey den Künſtlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abſtrakte Vorſtellungen mit Sinnlichkeit bekleiden, weil ſie mehr, als andre Künſtler, mit ſolchen Vorſtellungen zu thun haben. Daher kommt die poetiſche Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Weſen iſt, und die ſelbſt dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand iſt.

Es iſt ebenfalls eine Würkung dieſer Dichtungskraft, und dieſes Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geiſtliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künſtlers iſt; daß man in bloßer Miſchung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der ſchlanken Geſtalt eines Menſchen, in der Bildung einer Blume, ſelbſt in der Anordnung der lebloſeſten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geiſtliches, oder ſittliches, oder leiden-

*) S. Einbildungskraft.

ſchaftliches entdeket, iſt eine Würkung dieſer Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen ſagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieſer Flur.
Sey ſtets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünſchter, als der Morgen,
Hold wie ſein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieſes Thal.

In dieſer Empfindſamkeit, die wir für die Grundlage des Künſtlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künſtler ſo nothwendigen Begeiſterung. Dieſe bringet die ſchönſten Früchte hervor, und trägt, wie ſchon anderswo bemerkt worden iſt *), das meiſte zur Erfindung und lebhaften Darſtellung der Sachen bey, indem die Seele des Künſtlers durch die Stärke der Empfindſamkeit in einen hohen Grad der Würkſamkeit geſetzt wird.

Aber mit dieſer Anlage zum Kunſtgenie muß ein reiner Geſchmak an dem Schönen verbunden ſeyn, der die Sinnlichkeit des Künſtlers vor Ausſchweifungen bewahre. Denn nichts iſt ausſchweifender und zügelloſer, als eine ſich ſelbſt überlaſſene lebhafte Einbildungskraft. Der Künſtler iſt einigermaßen als ein Menſch anzuſehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raſet; wenn ihn dieſe verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausſchweifungen.

Wie ein Menſch, der es in der ſchönen Tanzkunſt zu einer gewiſſen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf ſeine Bewegungen nicht Acht hat, und ſelbſt in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er ſich ſelbſt vergißt, noch immer angenehmere und beſſer gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, ſo wird auch ein Künſtler, deſſen Geſchmak am Schönen einmal feſtgeſetzt iſt, in dem größten Feuer der Begeiſterung ſich nie ſo weit vergeſſen, daß er ſich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieſer Geſchmak muß die Phantaſie überhaupt immer begleiten, damit die Vorſtellungen des Künſtlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der ſie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach intereſſant macht *). Dieſe ſchätzbare Gabe iſt nicht allemal mit der lebhaften Empfindſamkeit verbunden; ſie muß als eine beſondere, für ſich ſelbſt beſtehende Eigenſchaft angeſehen werden.

Dieſe beyden Eigenſchaften verbunden können ſchon einen feinen Künſtler bilden; aber der große Künſtler, deſſen Werke von Wichtigkeit ſeyn ſollen, muß noch andere Gaben beſitzen. Der beſte Blumenmahler iſt darum noch nicht ein groſſer Mahler; und der in der Dichtkunſt die artigſten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann ſich darum nicht auf die Bank ſetzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz ſitzen **). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß deſſelben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen †). Nur der ſtarke Denker, der zugleich überall das Gute ſucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchſte Intereſſe haben, bildet und bearbeitet in ſeinem Geiſte Gegenſtände, die den ſchönen Künſten ihren größten Werth geben. Horaz ſagt, der ſey der vollkommene Künſtler, der das Nützliche in das Angenehme miſche; aber es iſt dem höchſten Zwek der Künſte gemäßer, dieſen Satz um-

*) S. Begeiſterung.

*) S. Schön.

**) S. Klein.

†) S. Kraft.

umzukehren, und den für den wahren Künſtler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche miſcht. Soll aber das Nützliche die Grundlage der beſten Werke der Kunſt ſeyn, ſo muß der Künſtler einen vorzüglichen Geſchmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es iſt nicht die Sinnlichkeit mit dem Geſchmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reyhe der Künſtler den erſten Rang behaupten; dieſen erwarben ſie ſich dadurch, daß ſie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkoṁenheit verbunden haben. Wer an Geiſt und Gemüth ein großer Mann iſt, wer eine ſtarke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieſer Größe noch jene ſinnliche Empfindſamkeit und den Geſchmak am Schönen hat, der iſt auch der große Künſtler.

Alſo müſſen faſt alle große Gaben des Geiſtes und Herzens zuſammenkommen, um das große Kunſtgenie zu bilden. Deswegen darf man ſich nicht wundern, daß die Künſtler vom erſten Range in ſo kleiner Anzahl ſind, und nur von Zeit zu Zeit erſcheinen.

Und doch iſt es mit dieſen Talenten noch nicht ausgerichtet; ſie machen den Künſtler fähig, den Stoff zu ſeinem Werk in ſeiner eigenen Vorſtellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden ſind. Dieſe bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menſchlichen Angelegenheiten. Das größte Kunſtgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, ſo lange es ihm an dieſer Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlet. Zur Beredſamkeit iſt es nicht genug, das Genie des Demoſthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieſes Genie an wichtigen Gegenſtänden zu verſuchen.

Die Talente ſind alſo einigermaſſen todte Kräfte, ſo lange der Kopf des Künſtlers leer an Vorſtellungen iſt, die ſein Genie bearbeiten kann. Alſo muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechiſchen Künſtler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Genie her, ſondern von dieſem Zufälligen, weil ſie mehr Gelegenheit als andre gehabt haben, große Dinge zu ſehen *). Ein Jüngling, von dem beſten poetiſchen Genie, der in der Unwiſſenheit über Menſchen und menſchliche Angelegenheiten aufgewachſen iſt, findet in der ganzen Maſſe ſeiner Vorſtellungen nichts, das ihn intereſſirt, bis das Gefühl der Freundſchaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird alſo auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundſchaft, ein Trinklied, oder etwas von dieſer Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunſt ein Blumen- oder Landſchaftsmahler geblieben ſeyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, größere Gegenſtände zu bearbeiten! Wenn alſo die Natur einem Menſchen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künſtlers gehöret, ſo muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menſchen von mehreren intereſſanten Seiten hat ſehen können. Erſt alsdann beſitzt er alles was nöthig iſt, ein wichtiges Werk der Kunſt in ſeinem Kopfe zu entwerfen.

Die

*) S. die Alten.

Die pſychologiſche Kenntniß des Menſchen, der faſt unerforſchlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunſt vollenden. Es iſt unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade iſt, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforſchen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommnene Künſtler alſo kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

Ariſtoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenſchaften geſchrieben, daraus ſie lernen ſollten, wie jeder beyzukommen ſey. Dieß iſt noch der leichteſte Theil der pſychologiſchen Kenntniſſe des großen Künſtlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenſchaften das Meiſte. Wer ihre wundervollen Würkungen kennte, müßte dieſe völlig in ſeiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil iſt die Pſychologie unvollkommener, als in dieſem. Hier iſt den Philoſophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu dieſen Feldern eröffnet. Deutſchlands Philoſophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menſchen überhaupt die wichtigſte Eigenſchaft ſeiner Seele, und dem Künſtler das fürnehmſte Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung deſſelben, erfodern eine gute Erfindungskraft: ein Genie, zu Erreichung jeder Abſicht die eigentlichſten Mittel zu erfinden. Der Künſtler iſt ein Mann, der die Mittel, das menſchliche Gemüth zu lenken, in ſeiner Gewalt haben muß. Dazu iſt es noch nicht hinlänglich, daß er den Menſchen kennt; er muß das glükliche Genie beſitzen, den zur Führung des Menſchen nöthigen Darſtellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Geſtalten, die die Gedanken der Menſchen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigſte zu finden und auszudrüken im Stande ſeyn. Was Virgil von einem großen Redner ſagt: regit dictis animos et pectora mulcet *), das muß jeder Künſtler in ſeiner Art zu thun im Stande ſeyn. Dazu wird aber unſtreitig ein Genie von der erſten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künſtler ſeinen Rang neben dem Handwerksmann anweiſen, die Natur und den Zwek der Künſte gänzlich. Nur wahrhaftig große Geiſter können große Künſtler ſeyn.

Zu dieſen Gaben, Fähigkeiten und Kenntniſſen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunſt, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunſt trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen iſt eine beſtändige und tägliche Uebung dem Künſtler höchſt nöthig. Darum iſt die Maxime, die man dem Apelles zuſchreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu laſſen, ſehr gut. Man wird in der Geſchichte der Künſtler faſt durchgehends finden, daß vorzüglich große Künſtler auch die größte Arbeitſamkeit gehabt haben. Mit dieſer Arbeitſamkeit und täglichen Uebung in dem Mechaniſchen der Kunſt, muß auch ein anhaltendes Studium der beſten

*) Er lenkt die Gemüther durch ſein Zureden, und beſänftiget die Wuth der Leidenſchaft.

umzukehren, und den für den wahren Künſtler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche miſcht. Soll aber das Nützliche die Grundlage der beſten Werke der Kunſt ſeyn, ſo muß der Künſtler einen vorzüglichen Geſchmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es iſt nicht die Sinnlichkeit mit dem Geſchmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reyhe der Künſtler den erſten Rang behaupten; dieſen erwarben ſie ſich dadurch, daß ſie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkomenheit verbunden haben. Wer an Geiſt und Gemüth ein großer Mann iſt, wer eine ſtarke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieſer Größe noch jene ſinnliche Empfindſamkeit und den Geſchmak am Schönen hat, der iſt auch der große Künſtler.

Alſo müſſen faſt alle große Gaben des Geiſtes und Herzens zuſammenkommen, um das große Kunſtgenie zu bilden. Deswegen darf man ſich nicht wundern, daß die Künſtler vom erſten Range in ſo kleiner Anzahl ſind, und nur von Zeit zu Zeit erſcheinen.

Und doch iſt es mit dieſen Talenten noch nicht ausgerichtet; ſie machen den Künſtler fähig, den Stoff zu ſeinem Werk in ſeiner eigenen Vorſtellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden ſind. Dieſe bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menſchlichen Angelegenheiten. Das gröſte Kunſtgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, ſo lange es ihm an dieſer Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlet. Zur Beredſamkeit iſt es nicht genug, das Genie des Demoſthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieſes Genie an wichtigen Gegenſtänden zu verſuchen.

Die Talente ſind alſo einigermaſſen todte Kräfte, ſo lange der Kopf des Künſtlers leer an Vorſtellungen iſt, die ſein Genie bearbeiten kann. Alſo muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechiſchen Künſtler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Genie her, ſondern von dieſem Zufälligen, weil ſie mehr Gelegenheit als andre gehabt haben, große Dinge zu ſehen *). Ein Jüngling, von dem beſten poetiſchen Genie, der in der Unwiſſenheit über Menſchen und menſchliche Angelegenheiten aufgewachſen iſt, findet in der ganzen Maſſe ſeiner Vorſtellungen nichts, das ihn intereſſirt, bis das Gefühl der Freundſchaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird alſo auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundſchaft, ein Trinklied, oder etwas von dieſer Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem gröſten Genie zur Kunſt ein Blumen- oder Landſchaftsmahler geblieben ſeyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, größere Gegenſtände zu bearbeiten! Wenn alſo die Natur einem Menſchen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künſtlers gehöret, ſo muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menſchen von mehreren intereſſanten Seiten hat ſehen können. Erſt alsdann beſitzt er alles was nöthig iſt, ein wichtiges Werk der Kunſt in ſeinem Kopfe zu entwerfen.

Die

*) S. die Alten.

Die pſychologiſche Kenntniß des Menſchen, der faſt unerforſchlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunſt vollenden. Es iſt unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade iſt, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforſchen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommnene Künſtler alſo kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

Ariſtoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenſchaften geſchrieben, daraus ſie lernen ſollten, wie jeder beyzukommen ſey. Dieß iſt noch der leichteſte Theil der pſychologiſchen Kenntniſſe des großen Künſtlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenſchaften das Meiſte. Wer ihre wundervollen Würkungen kennte, müßte dieſe völlig in ſeiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil iſt die Pſychologie unvollkommener, als in dieſem. Hier iſt den Philoſophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu dieſen Feldern eröffnet. Deutſchlands Philoſophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menſchen überhaupt die wichtigſte Eigenſchaft ſeiner Seele, und dem Künſtler das fürnehmſte Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung deſſelben, erfodern eine gute Erfindungskraft: ein Genie, zu Erreichung jeder Abſicht die eigentlichſten Mittel zu erfinden. Der Künſtler iſt ein Mann, der die Mittel, das menſchliche Gemüth zu lenken, in ſeiner Gewalt haben muß. Dazu iſt es noch nicht hinlänglich, daß er den Menſchen kennt; er muß das glükliche Genie beſitzen, den zur Führung des Menſchen nöthigen Darſtellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Geſtalten, die die Gedanken der Menſchen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigſte zu finden und auszudrüken im Stande ſeyn. Was Virgil von einem großen Redner ſagt: regit dictis animos et pectora mulcet *), das muß jeder Künſtler in ſeiner Art zu thun im Stande ſeyn. Dazu wird aber unſtreitig ein Genie von der erſten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künſtler ſeinen Rang neben dem Handwerksmann anweiſen, die Natur und den Zwek der Künſte gänzlich. Nur wahrhaftig große Geiſter können große Künſtler ſeyn.

Zu dieſen Gaben, Fähigkeiten und Kenntniſſen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunſt, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunſt trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen iſt eine beſtändige und tägliche Uebung dem Künſtler höchſt nöthig. Darum iſt die Maxime, die man dem Apelles zuſchreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu laſſen, ſehr gut. Man wird in der Geſchichte der Künſtler faſt durchgehends finden, daß vorzüglich große Künſtler auch die größte Arbeitſamkeit gehabt haben. Mit dieſer Arbeitſamkeit und täglichen Uebung in dem Mechaniſchen der Kunſt, muß auch ein anhaltendes Studium der be-

ſten

*) Er lenkt die Gemüther durch ſein Zureden, und beſänftiget die Wuth der Leidenſchaft.

ſten Kunſtwerke verbunden werden. Dieſes hilft dem Genie am meiſten zu ſeiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beſtändige Uebung deſſelben iſt ***).

Dem Künſtler iſt zu rathen, daß er ſeinem Ruhm nicht auf ſeine Talente, ſondern auf den edlen und großen Gebrauch derſelben ſtütze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeiget haben, ſeiner Nation die wichtigſten Dienſte leiſten, die von menſchlichen Gaben zu erwarten ſind. Er kann ſich ſo viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menſchen erleuchtende Philoſoph. Weh ihm, wenn er ſich ſelbſt durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieſer Ehre beraubet!

Kunſtrichter.

Dieſer Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntniſſen des Kenners, wovon an ſeinem Orte geſprochen worden *), auch noch alle Kenntniſſe des Künſtlers beſitzet, dem es alſo, um ein Künſtler zu zu ſeyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunſtwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künſtler zum Zwek gekommen iſt; er kennt alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdekt die nächſten Urſachen der Unvollkommenheit deſſelben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, ſondern auf alles, was zum Mechaniſchen der Kunſt gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum iſt er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunſtwerks gehöret, und der beſte Rathgeber des Künſtlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunſtrichter auftreten will, muß ſowol den Kenner als den Künſtler zurechte weiſen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunſt zu erwarten iſt, muß er ihm ſagen, warum ſeine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieſer gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntniſſe zu einem wahren Kunſtrichter gehören, ſo wird man leicht begreifen, daß er eben ſo ſelten als ein guter Künſtler ſeyn müſſe.

Es iſt wahr, die Künſte ſind ohne Hülfe der Kunſtrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen. Aber dieſes beweiſet nicht, daß im Reiche der Künſte der Kunſtrichter eine überflüßige Perſon ſey. Der Geiſt des Menſchen hat von der Natur einen, keine Gränzen kennenden Trieb nach immer höher ſteigender Vollkommenheit, zum Geſchenke bekommen. Wer wird ſich alſo unterſtehen ihm Schranken zu ſetzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit ſieht, kann niemand ſagen, daß er über die Kräfte der Kunſt reiche.

Doch kann auch dieſes nicht geläugnet werden, daß die Künſte meiſtentheils ihrem Verfall am nächſten geweſen, wenn die Critik und die Menge der Kunſtrichter aufs höchſte geſtiegen ſind. Die griechiſchen Dichter, die ſpäter als Ariſtoteles gelebt haben, ſcheinen weit

*) S. Studium.
**) Im Artikel Künſte.
***) S. Künſtler.

weit unter denen zu ſeyn, die vor dieſem Kunſtrichter geweſen ſind. Und wer wird ſich getrauen zu behaupten, daß die lateiniſche Dichtkunſt nach Horaz, oder die franzöſiſche nach Boileau höher geſtiegen ſey, nachdem dieſe Kunſtrichter das Licht der Critik haben ſcheinen laſſen?

Aber dieſes beweiſt nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunſt mögen immer älter als ſie ſeyn, ſo wie die edelſten Thaten der philoſophiſchen Kenntniß der Sittenlehre kōñen vorhergegangen ſeyn. Man hat große Heerführer u. große Kriegsthaten geſehen, ehe man über die Kriegskunſt geſchrieben hat, u. vor der Philoſophie gab es große Philoſophen. Dieſes beweiſt blos, daß die Beſtrebungen des Genies nicht von Theorien und Unterſuchungen abhangen, ſondern ganz andre Veranlaſſungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleſte Critik nicht erſetzt werden; und wenn auch dieſes vorhanden iſt, ſo wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, ſondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Würkſamkeit geſetzt. Der Menſch, dem die Natur alles gegeben hat, ſinnreich und erfinderiſch zu werden, wird es doch erſt dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, ſeine Kräfte zuſammen zu nehmen. Dieſe Beſtrebung entſteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeſchylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunſt dem Genie ſeine Stärke giebt *). Aber dieſe Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächſten Weg einzuſchlagen, der zum Zwek führet.

*) Τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ. Prometh. v. 513.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunſtrichter entſtehen können, als bis große Künſtler geweſen ſind. Denn aus Betrachtung der Kunſtwerke entſtehet die Critik. Daß aber die Künſte fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen **Urſachen** herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunſt kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falſche und ſpitzfindige Critik den Künſten ſelbſt ſehr ſchädlich werden, wie eine ſpitzfindige **Moral** einen ſehr ſchlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es iſt tauſendmal beſſer, daß die Menſchen von gutem ſittlichen Gefühl nach ihren natürlichen u. unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundſätzen und Lehren einer ſophiſtiſchen Sittenlehre handeln. Und in dieſem Falle ſind auch Künſtler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine ſpitzfindige Critik. Nur ſo lange als ſie aus ächten Grundſätzen, ohne Zwang und Sophiſterey, natürliche Folgen zieht, wird ſie unfehlbar dem Genie der Künſtler nützlich werden.

Aber ſie iſt der Gefahr auszuarten, und den Künſten zu ſchaden, ausgeſetzt, ſo bald ſie zu einem gewiſſen Grad des Flors und äußerlichen Anſehens geſtiegen iſt. Die erſten Kunſtrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künſte, weil die Natur ihnen das beſondere Genie zu Unterſuchungen dieſer Art gegeben hatte; was ſie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollſtändig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen ſo weit bereichert worden, daß es

der Mühe werth war, ſie in ein Syſtem zu ſammeln: ſo wurde ſie zu einer Wiſſenſchaft, die nun auch mittelmäßigen und ſeichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, ſondern auch bloße Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Dieſe bildeten ſich ein, man könne ſie lernen, weil die Kunſtſprache, und die einmal in die Wiſſenſchaft aufgenommenen Sätze ſich leicht ins Gedächtniß faſſen laſſen. Was alſo im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewiſſenſchaft, auf welche ſich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder ſeichte Kopf, der ſie ohne Verſtand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, verſuchte ſie mit ſeinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und ſo wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäſche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunſtrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menſchen ohne natürlichen Beruf ſich auf die Künſte legen: ſo glauben ſie dieſelben aus den Theorien erlernen zu können; und ſo werden Künſte und Critik zugleich verdorben. Dieſes Schikſal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredſamkeit gehabt. Ariſtoteles, der als ein Mann von Genie über dieſe Kunſt geſchrieben hatte, bekam tauſend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunſt in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten, ſo daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Jlias acht verſchiedene rhetoriſche Figuren entdekte, deren jede ihren beſondern Namen hatte. Und nun gab es auch ſchwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredſamkeit erlernen wollten. Auf dieſe Weiſe mußte die Kunſt durch die Critik zu Grunde gehen. Dieſes Schikſal haben die ſchönen Künſte mit den Wiſſenſchaften gemein: ſo iſt es der Logik, der Metaphyſik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philoſophie gegangen. Die ſchätzbareſten Erfindungen des menſchlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem ſie ſo weit gekommen ſind, daß ſie durch ihren äußerlichen Glanz die eitele Ehrſucht ſchwacher Köpfe reizen. Dieſe wollen denn das Jhrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlet, ſo beſteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und ſophiſtiſcher Sätze, die ſie für Wahrheiten ausgeben; und ſo fällt die ganze Erfindung in eine finſtere Barbarey. Der, welcher zuerſt auf die Gedanken gekommen iſt, einen wilden Baum durch Verpflanzung in beſſern Boden, durch Wartung und durch Beſchneiden zu verbeſſern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunſt; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieſer Kunſt zu erfinden, den kindiſchen Einfall gehabt, dem Baume durch Beſchneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunſt den letzten tödtlichen Streich verſetzet zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik ſelbſt, nicht den Kunſtrichtern von Genie, ſondern den Sophiſten, die aus dieſer Wiſſenſchaft ein Handwerk gemacht haben, zuſchreiben, wenn die ſchönen Künſte durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunſtrichter wollen wir als den Lehrer des Künſtlers anſehen, und dieſem rathen auf ſeine Stimme zu horchen. Zwar

ſcheinet es, daß der Künſtler auch der beſte Richter über die Kunſt ſeyn ſollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert: ſo läßt ſich begreifen, daß ein zur Kunſt gebohrnes Genie, (und ein ſolches muß der Kunſtrichter ſeyn,) das ſich ſelbſt mit der Ausübung nicht beſchäfftiget, in gar vielen zur Kunſt gehörigen Dingen noch weiter ſehen muß, als der Künſtler ſelbſt.

Kunſtwörter.

Die Künſtler und Kunſtrichter bedienen ſich, wenn ſie von Kunſtſachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wiſſenſchaften ſonſt nicht oder wenigſtens nicht in der Bedeutung, die ſie in der Kunſtſprache haben, vorkommen, und deswegen Kunſtwörter genennt werden. Man hat ſo wenig Urſache ſich über die Kunſtwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl ſo lange vermehren ſollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künſte vorkommende klare Begriff ſein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu oft ſtatt der Gedanken bloße Wörter ſagt. Es iſt in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunſtſprache, wenn ſie in die Hände ſeichter Köpfe kommt, eben ſo geht, wie der wiſſenſchaftlichen Sprache der Metaphyſik, die unter den Händen der Scholaſtiker zu einem leeren Geſchwätz geworden iſt.

Ein andrer ſchlimmer Mißbrauch der Kunſtſprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunſt, ſondern für alle Leſer überhaupt geſchrieben ſind, in der Kunſtſprache reden, und dadurch unverſtändlich werden. Die Künſte ſind für alle Menſchen; und diejenigen, die ſich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müſſen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunſt, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch ſo gar ſie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun ſie es aber in der Kunſtſprache, ſo iſt ihr Unterricht vergeblich, weil der gemeine Leſer ſie nicht verſteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunſtwerke von einer Menge ſchwer zu verſtehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit ſelbſt den gemeinen Mann, den er beym Schauſpiel ſpricht, auf das Gute und Schlechte deſſelben aufmerkſam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunſtſprache geläufig iſt, vor ſich hat. Dieſem könnte er vermittelſt der Kunſtwörter ſehr kurz ſeine Beobachtungen mittheilen. Aber mit dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen ſprechen, davon er nichts verſteht. Er muß eben das, was die Kunſtwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern ſind die Kunſtwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; ſie machen, daß man ſich gar vieler den Künſten weſentlicher Begriffe, die ohne beſondere Zeichen nicht genug helfen würden, verſichert. Der, dem die Kunſt-

ſprache geläufig iſt, denkt, blos weil er außer den Begriffen der Sachen die Töne der Wörter beſitzt, weit beſtimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunſtwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die theoretiſchen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anſchauen eines Gemähldes gleich alle mahleriſche Kunſtwörter einfielen, deſſen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenſchaft entgehen. Es iſt kaum zu glauben, wie viel uns ſonſt bekannte Begriffe da, wo man ſie nöthig hätte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch ſie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verſtande liegt, verſchwindet wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äußern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, ſieht an demſelben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunſt in die Augen fallen. Aber alles was er ſieht, fließt in dem Kopfe des Unwiſſenden in einen unförmlichen Klumpen zuſammen: er kann nichts davon beſchreiben und alſo auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelſt der Kunſtwörter alle dieſe Begriffe von einander abgeſondert ſieht, und folglich das Gebäude ſeiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunſt allerdings ſehr gut, daß die Kunſtwörter allmählig, aber ia nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen ſie ſind, in die gemeine Sprache übertragen würden. Und der würde gewiß ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den ſchönen Künſten gehörigen Wörter, mit richtiger Beſtimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künſte ſelbſt bleibet in Abſicht auf die Kunſtwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder, wie man in der Metaphyſik ſpricht, transcendent, mache. Die Künſte ſind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenſtände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunſt hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künſten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkeles, ihre Gruppirungen, wie die Mahlerey. Nur ſind dieſe Dinge in einer Kunſt eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entſtehen Kunſtwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunſt braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künſte iſt nöthig, daß man jede beſonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— Alterius ſic
Altera poſcit opem. —

Alsdenn werden die, ſonſt einzeln Künſten eigene Kunſtwörter allgemein gemacht.

Kupferdruker.

Die Kupferſtecherkunſt verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleineſten Nebenzweigen, zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferſtecher hat das Seinige gethan, wenn er ſeine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil ſeiner Arbeit geht verloren, wenn dieſelbe nicht gut abgedrukt, oder gar durch ungeſchikte Behandlung bald verdorben

wird. Es gehören wieder andre Geſchiklichkeiten und Sorgen zu dieſem Abdruken; darum iſt der Kupferdruker ein beſonderer, dem Kupferſtecher untergeordneter Künſtler. Wenigſtens iſt es in Frankreich ſo, wo dieſe Kunſt auf das höchſte geſtiegen iſt; und unſere deutſche Kupferſtecher vom erſten Range haben Urſache darüber verdrießlich zu ſeyn, daß der Mangel an guten Kupferdrukern ihnen einen Theil ihrer Kunſt zernichtet, oder doch beſchwerlich macht.

Der Kupferdruker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers beſitzen; muß das Einweichen deſſelben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Drukens ſelbſt vollkommen verſtehen. Wo ihm eines dieſer Stüke fehlet, liefert er entweder ſchlechte Abdrüke, oder er verderbt in kurzem die Platte. Das meiſte kommt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derſelben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabſtichels oder der Nadel, ſo fein er auch ſeyn mag, ſich richtig abdruke, ſondern auch jeder im Abdruk die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruk gerade ſo, wie in der Platte ſelbſt ſind, ſo iſt das Kupfer nicht ſo, wie es nach der Abſicht des Kupferſtechers ſeyn ſollte.

* *

Zu dem Abdrucken der Kupfer finden ſich, unter andern, Anweiſungen in dem, bey dem Art. Aezkunſt angeführten Werke des Abr. Boſſe, ſo wie in Faithorne's Art of graving and Etching . . Lond. 1702. 12. und in den Miſcell. Artiſtiſchen Innhalts, von Hrn. Meuſel, H. 15. S. 135.

Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung geätzt oder geſtochen werden ſoll, oder geſtochen iſt.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht ſo koſtbar als Silber, nicht ſo weich als Zinn, und nicht ſo ſpröde und ſchiefericht als Meßing iſt. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es ſich durch die Arbeit des Abdrukens ſtark abnutzet, ſo daß man nicht ſo viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünſchte: die feineſten Striche löſchen ſie aus, oder werden doch zu ſchwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe ſich eine Vermiſchung machen, die, ohne ſpröde oder ſchifricht zu ſeyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit ſehr reinem Zink vermiſcht, macht einen Tombak, der etwas härter iſt als Kupfer, aber ein eben ſo feines Korn hat. Es iſt zu bedauern, daß eine ſo ſchöne Kunſt der Unvollkommenheit unterworfen iſt, nur ſo wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künſtler Jahre lang beſchäfftiget hat.

Man ſucht zur Arbeit des Stechens und des Aetzens das feineſte Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feſte zu machen. Die Dike der Platte richtet ſich nach ihrer Größe: wenn ſie ſo iſt, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit iſt, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, ſo ſcheint ſie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, ſo wird ſie auf einem glatten Schleifſtein geſchliffen, bis ſie

ſie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu ſehen ſind. Wenn man damit fertig iſt, ſo wird ſie noch einigemale mit Bimsſtein, den man immer feiner nehmen muß, abgeſchliffen, wodurch ſie eine vollkommenere Glätte bekommt.

Hiernächſt wird ſie zuerſt mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeſchliffen, daß auch die feineſten Striche des Bimsſteins verſchwinden, und endlich mit dem Polirſtahl vollkommen polirt. In dieſem Zuſtande kann der Stecher oder Aetzer ſeine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil ſoll geäzt werden, ſo wird ſie, nachdem ſie auf vorbeſchriebene Weiſe zurechte gemacht worden, gegründet. Dieſe Zubereitung iſt in einem beſondern Artikel beſchrieben worden.

Kupferſtecher.

Man giebt dieſen Namen im eigentlichen Verſtande nur den Künſtlern, welche vornehmlich mit dem Grabſtichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten ätzen, ſo nennen wollte: ſo würde der Name einer großen Anzahl Mahler müſſen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferſtecher zu ſetzen. Das Aetzen iſt eine Kunſt, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meiſters bald lernt; aber die Kunſt des Grabſtichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung ſchwerlich ſo zu lernen ſeyn, wie die berühmten Meiſter dieſelbe beſitzen.

Der Kupferſtecher ſollte, ſo wie der Mahler und der Aetzer, ein guter Zeichner ſeyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande ſey ein Gemählde, das er ſtechen ſoll, erſt zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er ſich allenfalls von einem andern machen laſſen; ſondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Beſonders iſt ihm derjenige Theil der Zeichnungskunſt nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äußerlichen Charakters der ſichtbaren Gegenſtände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte; und bald jede beſondere Gattung der Gegenſtände erfodert eine ihr beſonders angemeſſene Manier des Zeichners. Eben dieſes ſcheinet das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die erſten Studia hat der Kupferſtecher mit allen andern zeichnenden Künſtlern gemein. Er muß ein ſo guter Zeichner ſeyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferſtecher gegeben hat, die in dieſem Theile ſchwach geweſen ſind, ſo haben ſie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen geſtochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferſtecher ſich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Havpttheil der Kunſt iſt, nach Gemählden zu arbeiten, indem ſie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichſten Werke des Pinſels gebraucht wird: ſo muß der künftige Kupferſtecher ſich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteriſtiſche in der Behandlung des Mahlers ausdrüken. Es würde ihm ſo gar vortheilhaft ſeyn, ſich im Mahlen zu üben. Denn nur ein

Mah-

Mahler bemerkt im Gemählde jeden Pinſelſtrich.

Wenn er ſich in allen dieſen Theilen fleißig geübt hat, ſo wird ihm auch dieſes ſehr vortheilhaft ſeyn, daß er Kupferſtiche von ſchönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunſt, ein Gemählde in den Kupferſtich gleichſam zu überſetzen, in ihrer höchſten Vollkommenheit faſſen.

Die Führung des Grabſtichels iſt alſo der kleinſte Theil der Kunſt. Ein Mahler, der ein großer Zeichner iſt, kann den Kupferſtecher um mehr als dreyviertel ſeiner Kunſt ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferſtecher und die Uebung. Ein angehender Kupferſtecher muß ſich durch die Beyſpiele der Künſtler, die, ohne viel Zeichnung zu beſitzen, blos durch die Fertigkeit im Grabſtichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen laſſen. Der ſicherſte Weg in ſeiner Kunſt groß zu werden iſt doch der, der durch die ganze Kunſt der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleyſtift oder der Feder jeden Gegenſtand in ſeinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabſtichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich ſeyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweiſen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferſtecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, faſt keine einzige Stelle deſſelben ſo behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferſtichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künſtler die Art der Behandlung, die jedem Gegenſtand vorzüglich angemeſſen iſt, durch Führung des Grabſtichels lernen, der ſehr langſam und zum Theil mit Furcht arbeitet: ſo wird ſein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er ſucht. Mit dem Bleyſtift und der Feder geht die Arbeit geſchwind von ſtatten; ſieht man, daß eine Behandlung für gewiſſe Gegenſtände nicht ſchiklich genug iſt, ſo kann man funfzig andre verſuchen, ehe man mit dem Grabſtichel zweyerley Manieren verſucht hat.

Während der Zeit, daß der künftige Stecher ſich im Zeichnen übet, kann er auch ſchon die erſten Uebungen mit dem Grabſtichel vornehmen, um ſich eine feſte Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich beſtimmt ſind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schraffirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichſam das Alphabet der Kupferſtecherkunſt ausmachen, verbunden werden.

Ein höchſtwichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunſt wäre es, wenn man eine von einem guten Meiſter oder Kenner gemachte Sammlung der beſten Kupferſtiche derjenigen Künſtler bey der Hand hätte, durch welche die Kunſt würklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Dieſe Sammlung müßte ſo gemacht ſeyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunſt durchgehends angenommen worden. Dieſe Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. B. dieſe Behandlung am beſten ſey das Nakende in Figuren; die, das

Glänzende der Metalle und ſeidenen Stoffe; dieſe eine leichte und warme, jene eine ſchwere und kalte Luft auszudrüken, u. ſ. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabſtichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewiſſe Fertigkeit erlanget haben, alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferſtichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferſtecher zur Vorſtellung der unendlichen Verſchiedenheit natürlicher Dinge kein Mittel hat, als ſchwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde: ſo wird man begreifen, was für erſtaunliche Schwierigkeiten die Kunſt hat, und was für Genie iſt erfodert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen iſt, jede Sache natürlich darzuſtellen, und beynahe die Farben der Gegenſtände errathen zu laſſen.

In dieſen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum ſelten ein Kupferſtecher in allen Theilen der Kunſt zugleich groß ſeyn kann, und warum es gut iſt, daß ſich jeder auf einen Zweig derſelben: dieſer auf das Portrait; ein andrer auf das hiſtoriſche Gemählde; ein dritter auf Landſchaften, einſchränke. Denn es wäre würklich zu viel gefodert, daß ein Menſch in allen Arten ſtark ſeyn ſollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferſtecher, in welcher Art er ſich hervorthut, weder in Anſehung des Genies und der Talente, noch in Abſicht auf die durch Uebung erworbenen Geſchiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künſtler könne nachgeſetzt werden. Wer wird z. B. ſich unterſtehen zu leugnen, daß zu einem Kupferſtich, wie Maſſons Jünger zu Emaus nach Titian *), weniger Genie und Kunſt erforderlich geweſen ſeyen, als zur Verfertigung des Gemähldes ſelbſt? Ein kühner Stich und zierliche Schraffirungen machen ſo wenig den guten Kupferſtecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich iſt, einen wolklingenden Vers zu machen.

* *

Diejenigen Werke, welche von Kupferſtechern, Nachrichten und Lebensbeſchreibungen enthalten, finden ſich, bey dem Art. Aezkunſt, angezeigt. — Auch finden ſich dergleichen, zum Theil, noch, in den, bey den Art. Baumeiſter, Bildhauerey, Mahlerey angeführten biographiſchen Werken. — Zu ihnen kommt noch das Diction. hiſtor. des Artiſtes, p. Mr. (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 B. — Auch finden ſich noch, bey Joſ. Harzheim Biblioth. Colon. Colon. 1747. f. vitae pictor. *chalcographorum* . . . noſtrat. — Und ein neues, weitläuftiges italieniſches Werk der Art. iſt, im 45ten Bd. S. 303. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. angekündigt worden. — —

Erklärungen und Abbildungen der, von den Kupferſtechern gebrauchten Zeichen (Monogrammen) finden ſich in dem, bey dem Art. Aezkunſt, angezeigten Abcdario pittor. welche, unter dem Titel: Repertor. Sculptile-Typicum: or a complete collection and explanat. of the ſeveral Marks and Cyphers, by which the prints of the beſt Engravers are diſtinguiſhed . . . Lond. 1730. 12.

*) In der Sammlung der Kupferſtiche, die der franzöſiſche Hof unter Ludwig dem XIV. nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen laſſen. Cabinet des eſtampes du Roy de France. Dieſe Sammlung iſt ſelten zu haben, weil der Hof ſie blos zu Geſchenken beſtimmt hatte.

12. gedruckt worden ſind. — Eben dergl. Erklär und Abbildungen bey der Sculptura Hiſtor. Technica . . . Lond. 1747. 1770. 8. (in der letztern Aufl. von 202 dergl. Zeichen.) — Joh. Friedr. Chriſt Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchſtaben der Nahmen, auch andrer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferſtecher, und andre dergl. Künſtler, auf ihren Werken ſich verborgen haben, Leipz. 1747. 8. Franz von Sellius, mit Zuſätzen von dem jüngern d'Argenville, Par. 1750. 8. — Eine ähnliche Anzeige und Erklärung, bey des Papillon Traité hiſtor. et prat. de la Gravure en bois . . . Par. 1766. 8. — Eine eben dergl. bey dem Chronol. Ser. of Engravers . . . Cambr. 1770. 8. (von 172 Künſtlern.) — Die, von H. v. Murr in ſ. Bibl. de Peint. Bd. 1. S. 141. als ein, hieher gehöriges Werk angeführte, und bereits Lipſ. 1679. 8. erſchienene Tacheographia des C. A. Ramſay, enthält nichts, als Verkürzungszeichen zum Abſchreiben oder Nachſchreiben. — —

Zu den berühmteſten Kupferſtechern (zu welchen allerdings auch die Erfinder und Urheber der Kunſt, in ſo fern ſie bekannt ſind, gehören, von welchen aber hier größtentheils die in der Aez- und in der Schwarzen Kunſt berühmteſten ausgeſchloſſen werden, weil von dieſen Zweigen der Kunſt in beſondern Artikeln gehandelt worden iſt) werden gezählt: Mart. Schöngauer, oder Schön († 1486. S. den folgenden Artikel Tommaſo Finiguerra (Wenn Hr. v. Heinecke, in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 20. S. 238. aus der in ein ſilbernes, von dieſem Künſtler ums J. 1460 verfertigtes, Gefäß der Johanniskirche zu Florenz, eingeriebenen ſchwarzen Farbe ſchließt, daß deswegen eben ſo frühe Abdrücke gemacht worden ſeyn müſſen: ſo ſcheint er nicht zu erwägen, daß aus der jetzt darauf befindlichen Farbe, ſich für jene Zeiten nichts ſchließen läßt. Kann ſie nicht ſpäter eingerieben worden ſeyn? Würde ſie, wenn ſie damahls wäre eingerieben worden, jetzt nur noch darauf ſeyn können? Und ſind nicht ähnliche Betrügereyen oft genug geſpielt worden? Die, in den Neuen Nachr von Künſtlern und Kunſtſachen, S. 281 beſchriebenen 24 Bl. tragen immer noch keine unwiderlegliche Zeichen, daß ſie von ihm ſind. Uebrigens ſ. in Betref ſeiner, und der Anſprüche der Italiener, in Rückſicht auf die Erfindung der Kunſt, Vaſari Vite de' pittori, B. 4. S. 264. der neuen Ausg. und dem Dom. Mar. Manni Werk., De Inventis Florentinis. Kap. 40. S. 78. welcher die Erfindung ſchon in das J. 1400 ſetzt, und Blätter aus der Leidensgeſchichte, welche jährlich in der Johanniskirche zu Florenz zum Küſſen ausgetheilt werden, als die erſten geſtochenen nennt; ferner des Hiac. Gimma Iſtor. Litter. d'Italia, Bd. 1. S. 376. ſo wie in des Marq. d'Argens Examen crit. die 48te Anm. S. 339. und die Lettere ſulla pittura, Bd. 2. S. 230. nebſt den ſchon angef. Neuen Nachr. des H. v. H. S. 276 u. f. Palmer (hiſtor. of. Printing, S. 393) will einen Stich von ihm geſehen haben; vergl. mit Meermanns Origin. Typogr. S. 252. N. dq.) — Iſrael von Mecheln, V. und S. (1450-1523. S. über ihn die Idée génerale d'une Collect. d'Eſtampes S. 224 u. f. Lomazzo in dem, ſeinem Trattato dell' arte della pittura, angehängten Verzeichniſſe von Künſtlern, nennt ihn, S. 690. Iſrael Metro und Inventore del tagliar le carte di rame.) Bacio Baldini (Ihm oder dem Sandro Boticelli, werden drey in der Ausgabe des Libro intitulato Monte ſancto . . . Flor. 1477. 4. und zwey, in der Comedia des Dante vom J. 1481. befindliche Kupferſtiche zugeſchrieben, welches die

erſten ſind, welche man mit Gewißheit von ital. Künſtlern kennt. S. Catal. de la Bibl. du Duc de la Val. Par. 1783. 8. S. 255. Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon pour l'année 1782, Dij. 1783. 8. Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, 1. S. 280, Murrs Journ. 2. S. 246. und das Dict. des Artiſtes Art. Boticello) Mich. Wohlgemuth († 1519. S. Idée gen. d'une coll. d'eſt. S. 233. N. Bibl. der ſchönen Wiſſ. Bd. 20. S. 246. Murrs Journ. zur Kunſtgeſch. 2. 238) Alb. Dürer († 1528. Seine, mit dem Grabſtichel verfertigten Werke belaufen ſich auf einige neunzig. Nachrichten von ihm liefern die, bey dem Art. Deutſche Schule angezeigten Werke.) Albr. Altorfer (1511) Andr. Montegna († 1517) Marc. Ant. Raymondi (1527. In dem vorher angeführten Werke des Gandellini findet ſich ein Verzeichniß ſeiner Arbeiten.) Agoſtino Veneziano, de Muſis gen. (1514) Noel Garnier (1520. Wird für einen der erſten franzöſiſchen Kupferſtecher gehalten.) Nic. Belin, da Modena (1530) Giov. Ghiſi, Montovano gen. (1530) Luc. Dammesz, oder von Leyden (1533) Giov. Giac. Caraglio (1540) Marco da Ravenna (1540) Giul Bonaſone (1547. S. des Malvaſia Felſina pittrice, Bd. 1. S. 74.) Eneas Vico (1550) Georg Pens (1550) Heinr. Aldegraf (1551) Hs. Seb. Böhm († 1550) Adrian und Joh. Collaert (1555) Adamo und Giorg. Ghiſi (1560) Lamb. Sutermann (1560) Girol Fagivoli (Von ihm ſind die erſten bekannten, mit dem Punzen gearbeiteten, oder vielmehr damit nachgeholfenen Blätter, wahrſcheinlicher Weiſe ums J. 1560 gemacht. Ich verbinde damit die ähnlichen Künſtler Joh. Stef. de Laune, aus Strasburg, ums J. 1582, und Hier. Bang und Paul Flynt, ums J. 1592. Janus Lutma u. a. m. S. Moehſens Verzeichniß einer Sammlung von Bildniſſen, S. 39 u. f.) Batt. Franco (1561) Virgil Solis († 1562) Cornelius Cort († 1568) Mart. Rota (1569) Giovb. Cavaliere (1574 Ger. Jode († 1591) Theod. v. Bry (1596) Conr. Jode († 1600) Joh. Sadeler († 1600) Franz Aspruck (1601. Ueber ſeine mit dem Punzen gehämmerten 14 Bl. ſ. Moehſens Samml. von Bildniſſen berühmter Aerzte, S. 39.) Agoſt. Caracci († 1602) Joh. Saenredam († 1607) Nic. v. Bruyn (1610) Phil. Galle († 1612) Dan. Kellerthaler (1613. Wegen ſeiner gehämmerten Kupferſtiche ſ. Stettens Kunſtgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg, S. 416) Cher. Alberti († 1615) Heinr. Golzius († 1617) Theod. Galle (1620) Ambr Bonvincino (1622) Franz Villamena (1626) Heinr. Goudt (1626) Pet. Laſtmann (gab 1626 die erſten nicht ſehr glücklich gerathenen Verſuche von bunten, in Kupfer, nach Beyſpiel der mit hölzernen Stöcken von Hugo da Carpi, u. a. m. geſchnittenen Blättern.) Rob. v. Voerſt (1628) Egid Sadeler († 1629) Criſp. de Paas (1630) Schelde Bolswert (1630) Paul Pontius (1630) Luc. Vorſtermann, V. (1630) Pet. v. Balliu (1630) Jac. Matham († 1631) Pet. Jode († 1634) Conr. Galle (1634) Luk. Kilian († 1637) Abrah. Bloemaert († 1647) John Payne († 1648. Der erſte durch den Grabſtichel bekannte Engländer.) Giuſ. Zarlati (1650) Joh. Fried. Greuther (1650) Girol. Roſſi (1650) Conr. Marinus (1650) Jac. Neefs (1650) Pet. Nolpe (1650) Heinr. Snyers (1650) Conr. v. Dalen (1650) Conr. Cauferken (1650) Pet. Clouet (1650) Pet. Jode S. (1650) Frz. Sneyders († 1657) Giuſ. Bat. Galleſtruzzi (1657) Jac. Bellange (1660) Pet. v. Bleek (1660) Pier. Lombard (1660) Conr. Meyſſens (1662) Theod. Matham (1663) Mich. l'Asne († 1667) Jon. Umbach (1670) Mich. Natalis

(1670) Et. Baudet († 1671) Nic. Pithau († 1671) Jean l'Enfant († 1674) Ch. Audran († 1674) Rob. Nanteuil († 1678. Der erſte, welcher durch länglichte Punkte ſeinen Köpfen eine natürliche Fleiſchfarbe zu geben wußte. S. Florent le Comte Cabinet des ſingularités etc. Bd. 1. S. 325. Brux. 1702. 12. Vie de R. Nant. Par. 1785. 8.) Reg. Zeemann (1680) Dan. Danckerts (1680) J. Münichuyſen (1680) Elias Hainzelmann (1680) Ant Blooteling (1680) Frcs. Spierre († 1681) Guil Chateau († 1683) Corn. Bloemaert (1686) Guil. Rouſſelet (1686) Cl. Melan († 1688) Wird für den Erfinder des ſogenannten einfachen Stiches, oder Schraffirung, wo durch eine einzige, in die Runde gehende Linie, Alles gemacht wird, gehalten) Corn. v. Viſcher (1690. S. den Art. Aezkunſt.) Phil. Kilian († 1693) Franc. de Poilly († 1693. Car. de l'œuvre de Frc. Poilly .... par. Mr. Hequet, Par. 1752. 12.) Barth. Kilian († 1696) John Viſcher (1696. S. den Art. Aezkunſt.) Bapt. Kilian († 1696) Conrad Meyer († 1698) Ant. Maſſon († 1700) Sim. Thomaſſin (1700) Ger. Audran († 1703) Ger. Edelink († 1707) Ant. Trouveau (1707) Conrad Vermeulen (1707) Jeanb. Nollin (1710) Louis Audran († 1712) Joh. Jac. Thurneiſer († 1718) Joh. Ulr. Kruns († 1719) Phil. Thomaſſin (1720) Mich. Doſſier (1720) Et. Picart (1721) Ben. Audran († 1721) Et. Desrochers (1723) Arn. Weſterhout († 1725) Louis Simoneau († 1727) Ch. Simoneau († 1728) Jeanb Poilly († 1728) Frcs. Chereau († 1729) Mart. Bernigeroth († 1733) Bern. Picart († 1733) Joh. Heinr. Staerklin († 1736. Er gab die erſten Verſuche in den Miniatur-Kupfern, welche ſein Sohn, Johann Rudolph, geſt. 1756. viel beſſer lieferte. S. Stettens Erläuterung der in Kupfer geſtochenen Vorſtellungen aus der Geſchichte der Reichsſtadt Augsburg. Br. 9.) Joh Goerne († 1738) Louis Desplaces († 1739) Heinr. Sim. Thomaſſin (1741) Jac. Chriſtoph Le Blon († 1741) lieferte die erſten glücklichen Verſuche in bunten Kupfern. S. den folgenden Art.) Chr. Dupuis († 1742) Rob. Audenaert († 1743) Giov. Canoſſa († 1747) J. G. Wolfgang († 1748) Nic. Henr. Tardieu († 1749) Pierre Drevet V. und S. (†† 1749) Joh. Admiral (1750. mit Farben abgedruckte Kupfer.) Jacq. Aliamet (1750) Laur. (1750) Cars Et. Feſſard (1750) Jean Jac. Flipart (1750) Th. Major (1750) Jean. Ouvrier (1750) Jac. And. Friederich († 1751) Jac. Frey († 1752) Gasp. du Change († 1754) Georg Mart. Preißler († 1754) Nic. de L'Armeſſin († 1755) Bart. Crivellari (1755) Bern. L'Epicier († 1755) Jean Audran († 1756) Phil. Andr. Kilian († 1759) Jean Phil. Le Bas († 1760) Barate (ein Franzoſe, welcher ums Jahr 1760 die Kunſt, Architectur, im Geſchmacke getuſchter Handriſſe in Kupfer zu bringen, erfand.) Jean Mich. Liotard (1760) Joh. Ad. Schweickart (1760. Ihm wird eigentlich die Erfindung, getuſchte Handriſſe in Kupferſtichen nachzuahmen, zugeſchrieben, auch machen noch Peter Floding, Charpentier, u. a. m. darauf Anſpruch, ſo wie andre ſie eben auch erfunden haben. Le Prince war nur der Verbeſſerer. S. den folgenden Artikel.) Jer. Jac. Sedelmayer († 1761) Louis Serugue († 1762) Jean Daulle († 1763) Nic. Beauvais († 1763) Jean Jac. Balechou († 1764) Ant. Faldoni († 1765) Franc. Marra (1765) Joh. B. Bernigeroth (1765) Corn. Ploos v. Amſtel. (1765. Erfand die Manier, alle Arten von Zeichnungen, mit Farben illuminirt, in der größten Vollkommenheit nachzuahmen. S. Nachrichten

richten von Künſtlern und Kunſtſachen, B. 2. S. 46. und den folgenden Artikel) Guſt. Andr. Wolfgang (1766) Hier. Sperling (1766) Cl. Drevet (1766) Joh. M. Bernigeroth († 1767) Marc. Pitteri († 1767) Joh. El. Riedinger († 1767) Chrſtn. Fried. Boethius (1768) Lor. Zuchi (1768) Jean Ch. Francois († 1769. Er, und Nic. Magny, und Louis Bonnet brachten die gehämmerten Kupferſtiche, oder Punzenarbeit, zu einer großen Vollkommenheit, und lieferten Blätter nach Zeichnungsart mit ſchwarzer und rother Kreide.) Joh. El. Nilſon (1769.) Jac. Houbracken (1770) Jean Savant (1770) Frc. Baſan — Ballaſter — A. B. Barbaza — Jean Barry — Bartolozzi (war, wenn nicht der erſte, doch einer von den erſten, welcher die ſo genannten punctirten Blätter (S. den folgenden Artikel) von vorzüglicher Güte lieferte. Mit ihm zugleich und ſpäter haben in dieſer Manier gearbeitet, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. F. Schmidt, Juſt. Preisler, Dan. Berger (Von deſſen ſämmtl. W. Eine Anzeige, Leipzig, 1792. 8. erſchienen iſt) C. Feller, P. W. Tomkins, Bichard, J. R. Smith, W. Dikingſon, Gebrüder Facins, J. Parker, Caroline Watſon, Kingsbury, R. Macuard, T. Burke, W. Ward, W. P. Carey, Saillier, W. Sharp, B M. Pilcot, Bettilini, P. Simon, Howard, W. Wilkingſon, N. Polard, C. Tomkins, Mde. Preſtel, J. M. Delatre, G. Graham, Sinzenich (S. Meuſels Muſ. St. 8. S. 164.) Schiavonetti u. v. a. m.) — Joh. Fdr. Bauſe (Ein Verz. ſ. Kupferſtichswerke erſchien, Leipzig, 1786. 8. und ein Suppl. dazu 1789. 8. verglichen mit den 34ten Bd. S. 320 u. f. der neuen Bibl.) — Jean Beauvarlet — Beavit — Salv. Carmona — Giov. Catini — Giovb. Cecchini — Chevillet — Clemens — Rich. Cooper — Dom. Cunego — Nic. de Launuy — Will. Ellis — Et. Figuet — Fitler — Fab. Gautier — Dagoty (verbeſſerte die Manier des Le Blon mit einer Farbe mehr, ungeachtet, ſowohl der Zeichnung, als ſelbſt dem Colorite nach, ſeine Blätter unter den Arbeiten des Le Blon ſind.) — Pet. v. Geuſt — Jac. Gilberg — Joh. Hall — Ant. Hemery — Lavreince — Longueil — Martin — Jan. Maſon — Arch. Macduff — Maſſard — Chriſtoph v. Mecheln — R. Morgen — P. C. Moitte — J. G. Müller — Stef. Mulinari — Joh. Mart. Preißler — Reinier — Andr. Roſſi — F. Selma — Jac Schmutzer — Rob Strange — J. C. Sherwin — Jacq Nic. Tardieu — Porporati — Sim. Frcs. Ravenet — Giov. Volpato — H. Vinkeles — Joſ Wagner — Joh. Georg Wille — Will. Woollett — Voyez — u. v. a. m.

Kupferſtecherkunſt.

Ob man gleich unter dieſem Namen auch die Radierkunſt und die ſogenañte ſchwarze Kunſt begreift, ſo wird er hier in der Einſchränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferſtechen mit dem Grabſtichel darunter verſtanden wird, weil von den beyden andern Zweigen der Kupferſtecherkunſt unter ihren beſondern Namen geſprochen wird.

Es iſt unnöthig das allgemeine Verfahren dieſer Kunſt hier weitläuftig zu beſchreiben; denn es iſt bekannt genug, daß der Kupferſtecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beſchriebene Kupferplatte vermittelſt der, mehr oder weniger ſtumpf laufenden, aber ſehr ſchneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, den man den Namen **Grabſtichel** gegeben, die

Striche

Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung ſichtbarer Gegenſtände nöthig ſind, und daß dieſes in der Abſicht geſchehe, die auf die Platte geſtochene Zeichnung, ſo oft man will, auf Papier abzudruken. Ohne uns bey dem Mechaniſchen der Kunſt aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geſchichte betrachten.

Seitdem dieſe Kunſt zu der Höhe gekommen iſt, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man ſagen, daß ſie eine Art Mahlerey ſey, wodurch alle Gattungen ſichtbarer Gegenſtände in ihren eigentlichen Formen und nach ihren Charakteren ſo genau, als in der Natur ſelbſt, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargeſtellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entſteht, ſogar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaßen die Wärme des Lebens, kann ſie ſo gut, als die Mahlerey ſelbſt ausdrüken. Was wir alſo zum Lobe dieſer Kunſt geſagt haben*), kann größtentheils auch auf die Kunſt des Kupferſtechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferſtecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß erſetzet. Denn er kann ſein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künſte zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferſtechen ſowol von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunſt iſt, durch deren Erfindung die neuere Welt einen groſſen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferſtecher nöthigen Talenten iſt im vorhergehenden Artikel geſprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieſes anmerken, daß die Kupferſtecherkunſt in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunſt erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung ſehen, daß durch ſchwarze Striche auf einem hellen Grund ſo mannichfaltige Geſtalten der Dinge können dargeſtellt werden: die glänzende Politur des Metalles; die Durchſichtigkeit und der Schimmer des Glaſes; das glatte und dabey doch weiche Weſen des Nakenden am menſchlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verſchiedenen ſeidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewäſſer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in ſeinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieſes bedenket, und ſich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meiſter die Kunſtgriffe herauszuſuchen, wodurch ſo gar vielerley Würkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferſtecherkunſt, ob ſie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, ſpäter als dieſe zur Vollkommenheit gekommen iſt. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhardo da Vinci hinausſetzen; und beynahe eben ſo alt iſt das Kupferſtechen. Aber ſchon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe

*) S. Mahlerey.

ehe die Kupferſtecherkunſt ihre Hö-
he erreichte, auf die ſie im vorigen Jahrhundert gekommen iſt.

Wir müſſen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wiſſenſchaften, beſonders die Naturgeſchichte und die Mechanik, aus dem Kupferſtechen ziehen, müſſen wir hier übergehen, ob ſie gleich allein hinlänglich wären, es ſchätzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geſchmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnende Künſte hervorbringen, kann die Kupferſtecherkunſt im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der ſchönen Künſte zum Genuß überlaſſen. Die Werke der Baukunſt, der Bildhauerey, des Steinſchneiders und des Mahlers, die das größte Aufſehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferſtecherkunſt in unſere Cabinette ſammlen. Freylich geht vielen dieſer Werke dadurch, daß ſie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Koſten man die herrlichſten Werke der Kunſt durch die Wohlthat des Kupferſtechens haben kañ, ſo erkennet man den vorzüglichen Werth dieſer Kuuſt. Nur durch ſie komen die beträchtlichſten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Palläſten der Groſſen verſchloſſen ſind, in die Wohnungen der Bürger. Alſo erleichtert die Kupferſtecherkunſt ihren verwandten Künſten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten ſteht.

Hiernächſt wird dem zeichnenden Künſtler ſelbſt das Studium der Kunſt durch die Kupferſtiche ungemein erleichtert. Der Baumeiſter hat nicht nöthig in der Welt herumzureiſen, um die beſten Werke der alten und neuen Baukunſt zu ſehen. Der Kupferſtecher liefert ſie ihm in ſein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmeſſen und überſehen kann. Eben dieſen Vortheil kann auch der Mahler, in Abſicht auf den größten Theil ſeiner Kunſt, aus den Kupferſtichen ziehen.

Die Erfindung dieſer ſchätzbaren Kunſt iſt nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, ſich gern alle neue Erfindungen in den ſchönen Künſten zueigneten, geben einen florentiniſchen Goldſchmidt Maſo Finiguerra für den Erfinder derſelben aus, und ſetzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrſcheinlichkeit eignen ſich die Deutſchen dieſen Ruhm zu, ob ſie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römiſche Ausgabe der Erdbeſchreibung des Claudius Ptolemäus vom Jahr 1478 an. Dieſes Werk iſt von einem Deutſchen, der ſich Magiſtrum a Sweynheim nennte, veranſtaltet worden, und iſt mit Kupferblatten gezieret. In der Zueignungsſchrift an den Pabſt Sixtus V, ſagt Magiſter Sweynheim, er habe die römiſchen Künſtler gelehrt, kupferne Platten zu druken *). Sehr wahrſcheinlich iſt Sandrats Vermuthung, daß Iſrael von Mecheln, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münſterſchen gewohnt, und dieſen Namen auf einige ſeiner Blätter

*) Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.

ter geſtochen hat *), der Erfinder dieſer Kunſt ſey. Der Verfaſſer des eben angeführten Werks führt einen Kupferſtich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchſtaben G und eine Chiffre geſtochen ſind, als das älteſte ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer geſtochenen Blattes von 1455, worauf ein Monogram geſtochen, das dem von Hans Schüffelein ähnlich iſt. Dieſemnach fiele die Erfindung des Kupferſtechens gerade in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdrukerey.

Zwar iſt das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß ſchon Kaiſer Carl der Große Landcharten gehabt, die in ſilberne Platten geſtochen geweſen **). Aber an das Abdruken ſolcher Platten ſcheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird alſo wahrſcheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, beſonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magiſter von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen ſpricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwiſchen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieſer Sammlung befinden ſich verſchiedene von den Jahren 1461, 66 und 67 mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß ſollen geſtochen ſeyn. Eines davon hat die Aufſchrift: dis iſt die Engelweyh unſer L. Frau bey den Einſideln; woraus abzunehmen iſt, daß dieſer C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe geweſen ſey. Vielleicht eben der Magiſter von Sweynheim, von dem oben geſprochen worden, der mit einem gewiſſen Conrad Shveinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferſtecherkunſt ſetzet *), dieſelbe Perſon ſeyn mag.

Der erſte Kupferſtecher, der ſich einen gewiſſen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, iſt Martin Schöne, der in franzöſiſchen Kunſtbüchern lächerlicher Weiſe gar oft le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und ſtund in dem Rufe eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer ſollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieſer im Jahre 1486 ſtarb. Dieſes ſey von Erfindung der Kunſt geſagt.

Es wäre ein ſchönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geſchichte der Kunſt von ihrem Urſprunge bis auf dieſe Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterſchied zwiſchen den beſten Kupferſtichen des funfzehnten und achtzehnten Jahrhunderts iſt erſtaunlich groß: aber man iſt nicht plötzlich von der ſchwachen und armen Manier der erſten Kupferſtecher zu der Vollkommenheit ge-

*) S. Idée generale d'une Collection complette d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la Gravure. Leipſic et Vienne, 1771. 8. (Der Verfaſſer iſt der Herr Cammerrath von Heinike aus Dresden.)

**) S. Wolffgang Knorr in ſeiner Künſtlerhiſtorie S. 4. wo er, dieſes zu beweiſen, Aventini Bayeriſche Chronik S. 289. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

*) S. Hamburgiſche Berichte von 1741. N. 4.

gekommen, in der wir die Kunſt itzt, da ſie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug ſtreitet, ſehen. Von den vielen Männern von Genie, die dieſe Kunſt allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieſes, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da ſo große Kupferſammlungen mit den Namen der Meiſter an, daß es nicht ſchwer ſeyn würde, jeden Schritt, den die Kunſt gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu beſtimmen. Ein Vortheil, den ſonſt keine der ſchönen Künſte hat. So könnte z. B. **Albrecht Dürer** als der erſte angeführt werden, der einen äußerſt feinen und glänzenden Stich eingeführt; **Golzius** und ſeine Schüler **Johann** und **Herrmann Müller** könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs, **Cornelius de Viſcher** als der erſte Verbeſſerer der Schraffirungen, und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus ſolchen Bemerkungen würde die wahre Geſchichte der Kunſt entſtehen, und ſie würde ein Werk von ſehr großem Nutzen ſeyn.

Vielleicht hat dieſe Kunſt die höchſte Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, ſo daß künftigen Kupferſtechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künſtler keine Schranken ſetzen. Auf einem ſehr hohen Grad der Vollkommenheit war ſie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß die franzöſiſchen Künſtler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. **Edelink**, **Maſſon**, **Audran**, **Nanteuil**, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigſten Werke des Grabſtichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den erſten Meiſtern ſtehen, was für Zuſätze die Kunſt auch immer noch bekommen mag. Das Beträchtlichſte, was in unſern Tagen zu dieſer Kunſt hinzugekommen, iſt die Methode, Kupferſtiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothſtein gemachten Zeichnungen auf das natürlichſte darſtellt; und der Stich, wodurch die getuſchten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieſes Werk zu weitläuftig ſeyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meiſter der Kunſt anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichniſſe der berühmteſten Kupferſtecher enthalten, in aller Liebhaber Händen ſind. Der ſtärkſte Sammler von Nachrichten iſt **Florent le Comte** *). Aber es herrſcht eine unerträgliche Unordnung in ſeinem Werke. Man muß ſich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupferſammlungen ſich keiner findet, der dieſes Werk in eine beſſere Ordnung gebracht, und bis auf unſre Zeiten fortgeſetzt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächſt dieſem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferſtichen, welche Füßli unlängſt in beſſerer Form und vermehrt in deutſcher Sprache herausgegeben hat **), ein

*) Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, ſculpture et gravure par Florent le Comte, Par. 1699 und 1712. 12. 3 Bd. Brux. 1702. 12. 3 Bd.

**) Joh. Caſp. Füßlin raiſonnirendes Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich 1771. 8.

ein Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer beſten Werke. Doch es iſt beſonders in Anſehung der Deutſchen ſehr unvollſtändig.

✱ ✱

Von der Kupferſtecherkunſt überhaupt handeln, theoretiſch: in franzöſiſcher Sprache: Das, bey dem Art. Aezkunſt, angeführte Werk des Abr. Boſſe, ob es gleich, urſprünglich, nur zum Behufe der letztern geſchrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin iſt es nähmlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg von 1758) folgende Abtheilungen hat: Princ. *de la gravure au burin*; preparatifs pour gr. au burin; manière facile pour ſçavoir aiguiſer un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles ..; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* ...; princ. *de la grav* et de l'impreſſion *qui imite les tableaux*; de la grav. *en maniere de crayon* ..; des *camajeux et de la grav. qui imite le lavis* u. ſ. w — Sentimens ſur la diſtinction des div. manières de peint. de deſſ. et de *gravure*, et des originaux .... Par. 1649. 8. von Abr. Boſſe. — Das zehnte Kap. des 2ten Buches von Felibiens Principes de l'Arctit. de la Sculpt. de la Peint etc. S. 280 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de deſſeins différens, avec des carreaux mis-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Obſervat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. — — In engliſcher Sprache: Sculptura; or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper .. by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberſchriften führen: Of Sculpture, how derived and diſtinguiſhed, with the ſtyles and inſtruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progreſs of Sculpt. amongſt the Greeks and Romans, down to the middle ages, (nähmlich in Rückſicht auf Bildnerey aller Art) with ſome pretenſions to the invention of copper-cuts and their impreſſions; of the invention and progreſs of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the moſt renowned maſters and their works; of Drawing and deſign, previous to the art of chalcography, and of the uſe of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper-plates, by Mr. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erſte Ausgabe dieſes Werkes ſoll bereits im J. 1662 oder 1667 erſchienen ſeyn; doch habe ich ſolche nie zu Geſichte bekommen.) — Sculpt. hiſtorico-technica or the Hiſtory and Art of Engraving ... extracted from Baldinucci, Florent le Compte, Faithorne, the Abcdario pitt. and other Authors .. Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The riſe and progreſs of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practiſed, in vielen Unterabtheilungen, und ſehr ausführlich; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in hiſtoriſche, moraliſche, die Geſchichte der Kunſt betreffende und vermiſchte Blätter theilt, wovon die erſten wieder 87, die zweyten 5, die dritten 50 und die vierten

von J. J. Bylaert, aus dem Holl. Amſt. und Leipz. 1773. 8. — —

Ueber die Manier, getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen (gravure, qui imite le lavis) In der, vorhin angeführten neuen Manier, Kupferſtiche von verſchiedenen Farben zu verfertigen, nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert wird auch S. 47 u. f. von dieſer Manier gehandelt. — L'art de graver au pinceau: nouvelle methode, plus promte qu'aucune de celles qui ſont en uſage, qu'on peut executer facilement ſans avoir l' habitude du burin, ni de la pointe, miſe au-jour p. Mr. Stapart, Par. 1773. 12. Deutſch von M. J. C. Harempeter, Nürnb. 1780. 8. (Der Verf. handelt, von der Art und Weiſe nach gewaſchenen Zeichnungen in Kupfer zu ſtechen; von der Wahl des Kupfers; von dem Firniß der Kupferſtecher; von dem, bey der Compoſition des Firniſſes, nöthigen Verfahren; von der erſten Operation, um die ſchwächſten Farben oder Halbſchatten zu machen; von dem durchſichtigen Firniß; von den Mitteln, das dem Firniß einverleibte Salz wegzunehmen; wie die andern Dienten Stufenweiſe zu machen; vom Venetianiſchen Firniß; von der zweyten Operation, oder wie man verändern, die Dinten rund machen, oder die einen mit den andern verſetzen kann, wie man den Gegenſtand losmachen kann, ohne mit dem Umriſſe anzufangen; worauf allg. Anmerkungen und Anweiſungen, allerhand Firniſſe und Beizen zu machen, folgen) — Ein Abſchnitt in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe, S. 141 der Aufl. von 1758. — Der, von Le Prince angekündigte Traité de la Gravure en lavis (N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 149. und J. G. Meuſels Miſcell. artiſt. Innh. Heft 9. S. 180.) iſt, ſo viel ich weiß, nicht erſchienen. — —

Von der Geſchichte der Kupferſtecherkunſt: Comminicamento e progreſſo dell'arte d'intagliar in rame . . . . da fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. Mit Zuſ. von Dom. Mar. Manni, ebend 1761. 4. — Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Eſtamp. en bois et en taille douce, p. Mr. le Major H. (Humbert (Berl. 1752. 8. — Geſch. der Kupferſtecherkunſt bis auf die Zeiten Albrecht Dürers, im 2ten Th. S. 180 u f. von C. G. v. Murr Journ. zur Kunſtgeſchichte, vergl. mit der N. Bibl der ſch. Wiſſenſch. Bd. 20. S. 236 u. f. und Bd. 22. S. 96 u. f — Geſchichte der Kupferſtecherkunſt in Deutſchland, von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 25 S. 22 u. 205 u. f. — Der 4te Abſchn. im 2ten Bde. S. 31 von Chrſtn. Fdr. Prangens Entw. einer Akad. der bildenden Künſte. — Entw. einer Kupferſtichgeſch. von deren deutſchen Meiſtern, vom erſten Urſprunge an, nebſt dem Fortg. dieſer Kunſt, in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. S. 276 u. f. — — und Beyträge dazu finden ſich, in den, bey dem Art. Aezkunſt angezeigten Werken. S. auch den vorhergehenden und folgenden Artikel.

Die Kupferſtecherkunſt entwickelte ſich unſtreitig aus dem Formſchneiden (S. dieſen Artikel) und die erſten Abdrücke ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, von Arbeiten der Goldſchmiede und Silberſtecher gemacht worden. (S. Neue Nachr. von Künſtlern u. Kunſtſachen S. 289) Von eigentlichen Kupferſtichen iſt die Arbeit mit dem Grabſtichel, die älteſte Art. Der eigentliche Erfinder, mithin auch die Zeit der Erfindung, ſind nicht mit Gewißheit bekannt. Meermann, in ſ. Origin. Typogr. Bd. 2. C. 9. §. 2. und J. Evelin, in der angeführten Sculptura, or the Hiſtory and Art

of Chalcography, Kap. 3. S. 41. Ausg. von 1759 haben es wahrſcheinlich gefunden, daß die Chineſer dieſe lange vor den Europäern, ſo wie das Schießpulver, u. a. D. m. kanuten. Unter den europäiſchen Völkern haben Italiener, Holländer und Deutſche ſich die Erfinduug ſtreitig gemacht. Die Anſprüche der Italiener ſind in den Zuſätzen des vorhergehenden Artikels, bey Gelegenheit des Finiguerra, geprüft worden; auch können ſie, durch Thatſachen, nicht das Gegentheil erweiſen. Die erſten, mit Gewißheit bekannten Kupferſtiche von dieſer Nation ſind vom J. 1477. (S. den vorhergehenden Art.) Eben ſo verhält es ſich mit den Holländern; was Meermann, in dem angeführten Werke Bd. 1. Kap. 9. § 12 u. f. ſagt, iſt — blos geſagt, und nicht mit Blättern belegt. Aber, da wir wiſſen, daß Martin Schoen ums J. 1486 geſtorben iſt, und Blätter von ihm, da ſind: ſo ſcheint die Sache bis jetzt zum Vortheile Deutſchlandes, entſchieden zu ſeyn. Auch ſind noch eine Menge Blätter da, welche, zwar ohne Jahrszahl und Namen ſind, aber doch älter zu ſeyn ſcheinen, wie Schoens Blätter. (S. Idée gen. d'une collect. d'eſtampes S. 119 u. f. Murrs Journ. zur Litteratur, und Kunſtgeſchichte, Th. 2. S. 193 u. f. vergl. mit der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 20. S. 238 u. f. Bd. 25. S. 22. u. f. und die Neuen Nachr. v. Künſtlern und Kunſtſachen S. 276 u. f.) Für das älteſte Blatt hält H. v. Heinecke, in der letztern Schrift S. 294 die Sybille, die dem Kaiſer Auguſt das Bild der Jfr. Maria mit dem Chriſtuskindlein in den Wolken zeiget. Das was von H. Sulzer, in dem Artikel ſelbſt, von Conr. Schweinheim ſagt, verdient mit H. v. Murrs Journal Th. 2. S. 224 und der Idee gen. S. 231. vergl. zu werden. — —

Auf die Arbeit mit dem Grabſtichel folgte die Aetzkunſt. Die erſten davon noch vorhandenen Proben ſind vom J. 1512. (S. den Art. Aetzen, Aetzkunſt.) Unſtreitig wurden Grabſtichel und Radiernadel bald mit einander vereint; aber der Zeitpunkt läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. (S. das vorhergehende angeführte Werk des Engl. Evelyn, Kap. 4. S. 75 und Kap. 5. S. 130) — —

Hierauf folgte die ſo genannte gehämmerte, oder Punzenarbeit, wo mit dem ſo genannten Hammer der Goldſchmiede, Zeichnungen durch gepickte oder geſchrotene Striche und durch kleine, nahe an einander ſtehende Pünktchen, in Kupfer gebracht werden. Da die Kupferſtecherkunſt von den Goldſchmieden ausgieng: ſo iſt der Punzen auch gleich bey den erſten Verſuchen gebraucht worden. Der erſte aber, welcher vorzugsweiſe damit arbeitete, war (wofern Hieron. Bang aus Nürnberg ſ. Gandellini notiz iſtor. nicht älter iſt) ein Italiener, Girol. Fagivoli, der ums Jahr 1560 dergleichen Blätter lieferte, bey welchen aber auch mit dem Grabſtichel nachgeholfen worden iſt. Bey einem, vom Fabio Licinio geätzten Bildniſſe des Marſilius Ficinus, hat der Punzen dieſe Dienſte geleiſtet. (S. Moehſens Verzeichniß einer Samml. von Bildniſſen, S. 39 u. f.) Im 17ten Jahrhundert, wurde dieſe Kunſt von Dan. Kellerthaler, der auch mit dem Spitzhammer arbeitete, (S. Keyßlers Reiſen, Br. 86) von Frz. Aſpruck, Jan. Lutma, Paul. Flynt, u. a. m. fortgeſetzt. — Zu dieſer Manier gehören die, nach Zeichnungsart mit ſchwarzer und rother Kreide, gehämmerten Blätter, Manière de crayon) welcher der ältere Desmarteaux, Jean Ch. François, und Maany, ums J. 1756 zugleich erfunden haben wollten. Der letztere ein Feldmeſſer, erfand nähmlich ſtählerne Werkzeuge, mit welchen man,

man, genauer und natürlicher, als mit dem Punzen, die körnichten und gelinden Schraffirungen der Handriſſ von ſchwarzer und rother Kreide nachahmen konnte (S. Annal typogr. Janv. 176 . Bd. 1. S. 76.) Auſſer den erwähnten Künſtlern lieferten deren noch L. Bonnet, J. B. Bichard, Otto Sahler u. a. m. — Und aus dieſer Manier ſcheinen wieder die punctirten Blätter ungefähr 10 Jahre ſpäter, entſtanden zu ſeyn. Blätter, mit bloßen Puncten durchaus gearbeitet, (ſo genannte Miniaturſtücke) verfertigte ſchon Joh. Heinr. Stärklin von Augsburg († 1756), nähmlich die bekannten kleinen heiligen Bilder; aber in der eigentlich punctirten Manier lieferte Bartolozzi, wenn nicht die erſten Blätter überhaupt, doch die erſten von vorzüglicher Güte, und mit ihm zugleich und ſpäter, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. Fr. Schmidt, Juſt Preisler, Dan. Berger, C. Füller, P. W. Tonkins, u. a. m. welche, in dem vorhergehenden Artikel, bey Bartolozzi, angezeigt worden ſind. Uebrigens ſind von mehrern Blättern, in dieſen beyden Manieren, ſo wohl ſchwarze, als rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Die, von der erſten Art ſoll ein Franzoſe, Palmeus, ums J. 1751. gemacht haben. (S. Hamburg. Magazin, Bd. 10. S. 313.) —

Bunte Kupfer überhaupt waren, indeſſen, bereits lange vor dieſen vorhanden, ſolche nähmlich, welche mit mehr als einer Platte gemacht werden. Holzſchnitte mit Farben verfertigte ſchon Hugo da Carpi in den Jahren 1520-1530. (S. des Vaſari Vite Bd. 3. S. 303 u. f. Ausgabe des Bottari, vergl. mit dem Art. Formſchneiden) und man verſah auch endlich Bücher damit. Die Bildniſſe der Kaiſer von Hubert Goltzius, Antv. 1560. f. ſind mit dergleichen Holzſchnitten von zwey Stücken gemacht, und keinesweges, wie in den Meuſelſchen Miscellaneen Heft 1. S. 1: geſagt wird, in der Manier des Le Prince gearbeitet. In größerer Vollkommenheit erſcheinen ſie in des Casp. Aſellius Werk, De lactibus, ſ. lacteis venis, Mil. 1627. 4. — In Kupfer aber lieferte Loſtman, oder Laſtman (ſ. Gandellini Notiz. iſtor. degli intagl. in dem Art. J. C. Le Blon und Loſtmann) davon im J. 1626 die erſten, aber freylich ſchlechten Verſuche; und Herk. Zegers war, meines Wiſſens, der erſte, welcher uns J. 1660 Landſchaften mit Farben auf Tüchern (H. v. Murr ſagt in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 22. S. 98 auf Papier abdrucken lehrte. Ihm folgte Jac. Chiſtop. Le Blon, der ums J. 1720 ſehr glückliche Verſuche mit drey Farben (S. den vorher angeführten Account of Mr. Le Blon's Princ. in den Philoſ. Transact.) lieferte (S. Journ. des Sav. v. J. 1722 Band 72. S. 46 und Houbrackens Groote Schouwburg, Bd. 1. S. 341. die Idée gen. d'une Collect. compl. d'Eſt. S. 210 und das Dict. des Artiſt. des H. v. H. Art. Le Blond) Indeſſen hatte doch vor ihm, mit Ausgange des vorigen Jahrhunderts Taylor, oder wie ihn Weyermann (Levensbeſchryvingen Bd. 3. S. 32) nennt, Tailler und Pet. Schenk, eben ſo glückliche Verſuche gemacht, und ihre Blätter ſollen bereits mehrere Farben gehabt haben. (S. den Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. S. 19 u. f.) Vielleicht ſind aber die Blätter von Schenk mit einer einzigen, vorher illuminirten, Platte gemacht worden. Die Nachfolger Le Blons waren, Bart. Seuter, Joh. Admiral, A. Robert, J. Gautier und Dagotti Gautier (welche die vierte, und mehrere Platten, hinzuſetzten. S. die

angef.

angeſ. Lettre concern. le nouvel. Art de graver.) — —

Die Kunſt, getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen ſcheint, zu gleicher Zeit, von verſchiedenen, und auf verſchiedene Art erfunden zu ſeyn. Daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miscell. geſagt wird, ſchon Hubert Golzius Blätter in dieſer Manier gearbeitet habe, iſt bereits vorher bemerkt worden. Unter den Deutſchen machte zuerſt A. Ab. Schweickart aus Nürnberg Anſpruch darauf, der in der Raccolta di cento Penſieri div. di Ant. D. Gabbiani, fatto intagl. in rame da J. E. Hugford, Fir. 1762. f. 100 Bl. einige Blätter der Art lieferte, und ſchon ums J. 1745 die Erfindung gemacht haben wollte (S. Murrs Journ Th. 2. S. 258.) Ihm folgten, Pet. Flodding, P. Fr. Charpentier, ſo wie P. Barabé in Paris; J. B. Le Prince vervollkommte die Manier nur ums J. 1770 und dadurch erhielt ſie ſeinen Nahmen. Doch ſcheint er anders, als jene zu Werke gegangen zu ſeyn; wenigſtens bediente der Architect Pierre Barabé ſich, bey ſeinen, im Geſchmack des Getuſchten geſtochenen architectoniſchen Zeichnungen, noch eines Inſtrumentes, mit welchem er die Puncte in die Platte brachte (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 9. S. 303.) und Le Prince ſcheint dieſes, blos durch die von ihm erfundene Beitze, welche er, wahrſcheinlicher Weiſe, mit einer Art von Pinſel auf die Platte auftrug, bewirkt zu haben. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 180.) Aber zugleich mit ihm lieferten die H. H. Dauthe, Gottlob und Bauſe zu Leipzig verſchiedene Blätter in eben dieſer Manier (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 333. Bd. 19. S. 336. Bd. 20. S. 375.) und der Unterſchied ſcheint nur aus jener Beitze, aus welcher Le Prince ein Geheimniß machte, entſtanden zu ſeyn. Durch den Engländer Paul Sandby, wurde dieſe Manier vervollkommt, und erhielt den Nahmen, gewaſchene Manier (Gravure en lavis oder Aqua tinta) Auch haben auſſer ihm, B. Green, F. Jukes, J. Barry, Arch. Macduf, Rich. Cooper, J. Wells, R. Dodd, ſo wie J. G. Preſtel und Madam Catharina Preſtel, und unter den Italienern, Andr. Scacciati Blätter, in dieſer Manier geliefert. Eine andre Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, erfand der Abt Richard de St. Noe, vermittelſt gewiſſer in die Platte eingedruckte Körner; und noch eine andre Joſ. de la Foſſe (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 333 und Bd. 14. S. 347) — — Zu dieſer Erfindung gehört die von Cornelius Ploos von Amſtel, wodurch alle mit Kreiden, chineſiſcher Duſche und Farben gemachten Zeichnungen, bis zur höchſten Täuſchung nachgeahmt werden. Sie iſt ungefähr im J. 1765 gemacht worden, und Nachr. davon geben die: Berichten wegens een Preentwerk volgens de nieuwe uitvinding van de H. Corn. Ploos van Amſtel, zo als dezelve van tyd tot tyd geplaats zyn in de vaterlandſche letteroefningen. Amſt. 1768 u. f. 8. Die Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. Bd. 2. S. 46. Die Meuſelſchen Miscell. Heft 17. S. 315. u. a. m. Und verſchiedene neuere franzöſiſche Künſtler, als Janinet, Demarteau, Bonnet, u. a. m. haben Blätter in dieſer Manier verfertigt. Uebrigens werden auch dieſe Blätter mit mehr als einer Platte gemacht; wenigſtens iſt dieſes an den Arbeiten der letztern Künſtler ſichtbar. Ob aber Ploos v. Amſtel ſich dazu auch mehr als Einer Platte bedient iſt wohl noch nicht entſchieden. —

Die Erfindung der Schwarzkunſt fällt ungefähr in das J. 1643. S. den Art. derſelben.

Kupferſtich; Kupfer.

Dieſe Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, dieſe mögen geſtochen, geäzt, oder in ſchwarzer Kunſt gearbeitet ſeyn. Sehr oft werden auch die von Holzſchnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferſtichen genannt. Die Kupfer der älteſten Meiſter ſind durchaus mit dem Grabſtichel gearbeitet, weil das Aetzen ſpäter, als das Stechen aufgekommen iſt: aber unter den neuern Kupferſtichen ſind ganz geſtochene Blätter ſehr ſelten. Man hat gefunden, daß die hiſtoriſchen Stüke, Landſchaften, auch Portraite mit einigen Nebenſachen beſſer ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geäzt, die andern mit dem Grabſtichel gearbeitet werden. Ganz geäzte Kupfer ſind meiſtentheils Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geäzt ſind, haben noch die letzte Hilfe des Grabſtichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am ſtärkſten ſeyn ſoll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landſchaften, wovon der größte Theil geäzt iſt, an den leichteſten Stellen, wo eine ſehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen iſt, den Grabſtichel nöthig, weil das Aetzwaſſer gar zu leicht die daſelbſt erforderlichen ſehr zarten Striche zu ſtark machen würde. Alſo muß zu einem vollkommenen Kupferſtich beydes das Stechen und das Radiren zuſammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichſten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß ſie durch den Grabſtichel zu ſchön geworden, und daß es beſſer geweſen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es iſt eine ſo angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferſtichen mit ſo großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man ſich nicht wundern darf, wenn man den Geſchmak an Kupferſtichen ſo allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man ſtößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine ſeltſame Art Liebhaber, die Kupferſtiche ſammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer ſammeln, blos um ſich mit etwas zu beſchäfftigen, und ohne den geringſten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. An Oertern, wo ein ſolches Sammlen Mode worden, ſieht man ein wunderbares Beſtreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will; und dieſes Nacheifern wird nicht ſelten bis zu einer Art der Raſerey getrieben. Es giebt Sammler, die ſich nur auf gewiſſe Gattungen der Kupferſtiche einſchränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künſtler vollſtändig zu haben wünſchen, denen alſo ein fehlendes Blatt, wenn es an ſich auch nicht den geringſten Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufſtoßender Gelegenheit um einen Preis anſchaffen, der ſeinen wahren Werth hundertmal überſteiget. Man trifft auch nicht ſelten bey dieſen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anſtatt dergleichen

chen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber verſuchen einige Vorſchläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von Kupferſtichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünſchte ich, daß einer von den geſchickteſten Kupferſtechern ſich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer ſolchen Sam̃lung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunſt nach den verſchiedenen merkbaren Stufen, durch welche ſie zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, ſehen könnte. Dieſe Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunſt des Stechens, oder des Aetzens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine ſolche Sammlung würde die wahre Geſchichte der Kunſt auf das deutlichſte darſtellen.

Man könnte auch Verzeichniſſe ſolcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit darſtellte. In die eine kämen nur ſolche hiſtoriſche Stüke, die ſich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder ſolche, die ſich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferſtichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt ſich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künſtler und dem Liebhaber ſeyn würden. In die Sammlungen jeder Gattung dürften nicht eben immer dieſelben Stüke kommen; denn oft hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewiſſe Lüke der Sammlung auszufüllen. Alſo müßten die Verzeichniſſe ſo eingerichtet werden, daß für jeden beſonderen Theil der Kunſt mehrere Stüke als Beyſpiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigſtens eines, oder ein Paar derſelben anſchaffen könnte. So könnten z. B. zur Geſchichte der Kunſt mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieſelben Blätter enthielte, die ſchon in einer andern ſind. Allgemeine Sammlungen, die ſich auf alle Zweige der Kunſt und auf alle Schulen erſtreken, ſind Unternehmungen, die man öffentlichen Anſtalten überlaſſen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichſten Privatperſonen überſteiget.

Die Materie von den verſchiedenen Abſichten, die man bey Kupferſammlungen haben kann, von der beſten Art dieſelben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollſtändige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

* *

Diſcours ſur les prejugés de certains curieux, touchant la gravure, par Bern. Picard, bey deſſen Impoſtures innocentes, ou recueil d'eſtampes d'après . . . Raphael, le Guide, Carlo Maratti, le Pouſſin, Rembrandt, etc. gravées à leur imitation, et ſelon le goût particulier de chacun d'eux, Amſterd. 1734. fol. 78 Bl. — De l'utilité des eſtampes et de leur uſage, handelt de Piles in dem 27ten Kap. der Idée du peintre parfait, Oeuv. T. 3. S. 493 u. f. — Von dem Werth und den Eigenheiten des Kupfer-

 ſer-

ſerſtiches überhaupt, Richardſon, in den Two diſcourſes and eſſays on the whole art of Criticiſm, Lond. 1719. 8. im 2ten Th. der franzöſiſchen Ueberſetzung ſeiner Theorie de la peinture, Amſt. 1728. 8. S. 105 u. f. — Von den Eigenheiten und Vorzügen der verſchiedenen Arten von Kupferſtichen handelt, der in dem vorigen Artikel angeführte Eſſay on prints, im 2ten Kap. S. 47 u. f. der 2ten Ausgabe — ſo wie eben derſelbe, Regeln zu ſammeln, in dem 5ten Kap. S. 231 u. f. giebt — welche Hr. J. C. Füßlin in ſeinem Raiſonnirenden Verzeichniſſe der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke, Zür. 1771. 8. beybehalten hat. — Idée générale d'une collection complete d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la gravure, et ſur les premiers livres d'images, à Leipſ. et Vien. 1771. 8. (beſchreibt vorzüglich die Einrichtung der Dresdner Kupferſtich-Sam̃lung; vergl. mit der Recenſion derſelben in der Neuen Bibl der ſchönen Wiſſenſch) — Erſte Grundlage zu einer ausgeſuchten Sammlung neuer Kupferſtiche, von C. L. Junker, Bern. 1776. 8. — Ueber die unzuverläßige Nachahmung der Kupferſtecherey, im 12ten St. des Meuſelſchen Muſeums, S. 499. — —

Ferner gehören hieher: Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'executer au pinceau les ouvrages des plus grands maitres ſans avoir appris le deſſein, Par. 1753. 16. Amſt. 1766. 12. deutſch 1779. 8. und bey Chriſtn. Fried. Prangens Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. (handelt von dem Auftragen und Illuminiren der Kupferſtiche auf Glas, wozu auch Pernetti in ſeinem Wörterbuche, S. 113. der Abhandlung d. Ueberſ. eine Anweiſung giebt) — Manière d'illuminer l'eſtampe poſée ſur toile, Par. 1773. 12. (Der Innhalt des Werkes iſt im 15ten Bde. S. 378. der neuen Bib. der ſch. Wiſſenſch. zu finden) — Die Kunſt, Kupferſtiche zu illuminiren, in England erfunden, Salzb. 1786. 8. — Anleitung Kupfer nach dem Leben zu illuminiren, und Zeichnungen zu vervielfältigen . . . . Diſſ. 1788. 8. Augsb. 1792. 8. — Kunſt, Kupfer zu illuminiren und die Farben zu miſchen, mit Muſtern, Nürnb. 1788. 4. — Der Illuminiſt, oder practiſche Unterweiſung, von ſich ſelbſt ſchön illuminiren und mahlen zu lernen, Nürnb. 1789. 8. —

Ein Secret pour blanchir les eſtampes, von R. Hecquet, findet ſich bey ſeinem Catalogue des Eſtampes gravées d'apres Rubens, Par. 1745. 12. —

Zu den, bey dem Art. Aezkunſt, angeführten Verzeichniſſen von Kupferſtich-Sammlungen kommen noch: Catal. des Volumes d'Eſtampes, dont les planches ſont à la Bibl. du Roi, Par. 1743. f. — Catal. univerſel et raiſonné de toutes les eſtampes françoiſes, p. Mr. Denos. Par. 1770. 8. — —

In Büchern ſind, wie gedacht, eigentliche Kupferſtiche zuerſt in Italien, ums J. 1477 gebraucht worden (S. den Art. Kupferſtecher) Von franzöſiſchen Büchern iſt das erſte, damit verſehene die Peregrination de oultremer en Terre ſainte, Lyon 1488. f. die aber nach deutſchen Holzſchnitten gemacht ſind. Von den, in Deutſchland gedruckten Büchern ſoll das älteſte dieſer Art das Miſſale Herbipolenſe 1481. f. ſeyn (S. die Idée gen. d'une Coll. compl. d'Eſtamp. S. 233.)

Kürze.

(Redende Künſte.)

Ohne Zweifel iſt die Kürze eine der wichtigſten Vollkommenheiten

der

der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht alſo den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weiſe. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir ſehen, daß mit Wenigem Viel ausgerichtet wird; und denn iſt die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold iſt, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Dieſen Vortheil drükt Horaz ſehr wol aus:

— — ut cito dicta
Percipiant animi dociles *teneantque* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken von der Kürze des Ausdruks unterſcheiden. Jene beſteht in dem Reichthum der Begriffe; dieſe kommt von einer klugen Sparſamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern erblikt hatte, zurufte: auch du mein Sohn! mußte dieſer einzige Gedanke erſtaunlich viel Vorſtellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch dieſen Gedanken in mehr Worten ausdrükte, und ſo weit, als möglich iſt, ausdehnte: ſo wird er doch immer noch ſehr viel ſagen. Eben dieſe Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem ſeine Vergehungen vorgehalten werden: er wird roth; alles iſt gewonnen*). Der Ausdruk iſt natürlich, und gar nicht zuſammengepreßt; aber der Gedanke enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieſer Art iſt folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieſes nicht erzählen, ſondern vormahlen; ſo würde es dennoch offenbar ſeyn, welcher von beyden der Nachſteller ſey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hätte**). Hier iſt das, was Cicero ſagen wollte, durch eine glükliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will ſagen, daß durch die richtigſte und einfachſte Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unſchuld des einen und die Bosheit des andern ſich offenbar zeigen würden. Um kurz zu ſeyn, ſtellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor, welche die Wahrheit geſchehener Sachen durch keine falſche Auslegung verſtellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft iſt, ſondern blos die wenigſten Worte zum Ausdruk gewählt worden. Von dieſer Art iſt der Ausdruk des Xenophons von dem Fluß Thelaoba, welcher zwar nicht groß, aber ſchön war***). Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht geſagt haben: dieſer war zwar in Anſehung ſeiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüſſe.

Da die Kürze, es ſey in Gedanken oder im Ausdruk, nur denn vor-

*) Erubuit; ſalva res eſt. Terent. Adelph.

**) Si haec non geſta audiretis, ſed picta videretis: tamen appareret, uter eſſet inſidiator: uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

***) ουτος δε ην μεγας ου καλος δε.

vortheilhaft wird, wenn ſie mit hinlänglicher Klarheit verbunden iſt, ſo muß man ſich dieſer dabey äußerſt befleiſſen. Horaz ſagt viel in dieſen wenigen Worten:

> Paulum ſepultae diſtat inertiae
> Celata Virtus *).

Aber dieſe Kürze nützet dem, der einer Auslegung dieſer Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stande iſt viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen ſehr reiche Vorſtellung auf einen einzigen Begriff zu bringen, wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zuſtand des Menſchen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenſtand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien ſehr großen Dienſt. Auch können viel Gedanken in einen zuſamengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorſtellungen nur eine ausſucht, die natürlicher Weiſe auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege ſagt:

> Feriſque rurſus occupabitur ſolum **).

Dieſer einzige Umſtand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, ſchließt tauſend andre Vorſtellungen nothwendig in ſich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigem viel ſagen, ſo muß man ſeinen Gegenſtand von der Seite vorſtellen, von welcher er am ſchnelleſten überſehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann ſehr viel geſagt werden; aber von keiner Seite läßt ſich alles geſchwinder überſehen, als von der, die Horaz durch dieſe Worte zeiget:

> Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, ſcheinet am ſchwereſten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunſt. Dieſer Reichthum iſt ererbt, der andre muß erſt durch Sparſamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunſt dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineſte Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglaſſung des Ueberflüßigen. Hier iſt alles Kunſt. Wenn man ſagen will: es ſey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menſchen zu kennen; weil er ſich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieſes Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil ſeine Vorgeſetzten es verboten haben: ſo ſcheinet es beynahe unmöglich, alle dieſe Begriffe in weniger Worte zuſammen zu faſſen. Doch hat Terenz gerade dieſes weit kürzer ausgedrukt. „Wie willſt du die Sinnesart erkennen, ſo lange Jugend, Furcht und der Hofmeiſter ſie zurüke halten?“

> Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
> Dum aetas, metus, magiſter, prohibent *)?

Dieſe

*) D. i. Es iſt ein geringer Unterſchied zwiſchen dem, der wegen ſeiner Unthätigkeit im Grabe der Vergeſſenheit liegt, und dem deſſen Thaten nicht mehr bekant ſind.

**) Epod. XVI.

*) Terent. And. Act. I.

Dieſe Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zuſammengetragen hat: ſo iſt zu Erreichung der möglichſten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke beſonders bearbeitet, und auf die wenigſten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in ſeinen Vorſtellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewieſen, daß die Decemviri dadurch ſich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gutdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Rullus, der das Geſetz von der Austheilung vorgeſchlagen hatte, erwiedern: ſie ſeyen weit entfernt einen ſolchen Mißbrauch ihres Anſehens zu machen. Gegen dieſe Verſicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen: 1) Es ſey immer ungewiß, ob ſie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) ſo gar wahrſcheinlich, daß es geſchehen würde; ſollte es aber nicht geſchehen, ſo würde es doch 3) unſchiklich ſeyn, die Wolfahrt und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne ſie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Dieſe drey Vorſtellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in dieſe Kürze zuſammengebracht. „Erſtlich iſt es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geſchehen möchte; und warum ſollte ich endlich zugeben, daß wir unſre Wolfahrt mehr eurer Gütigkeit, als unſern eigenen klugen Veranſtaltungen, zu danken haben?“ Der lateiniſche Ausdruk iſt noch viel kürzer: Primum neſcio: deinde timeo: poſtremo non committam, ut veſtro beneficio potius, quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus *).

Eine ſolche Kürze iſt fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorſtellungen, welche zugleich würken ſollen, zu thun hat; denn je näher man ſie zuſammendränget, deſto gewiſſer thun ſie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache ſelbſt, oder von dem Verſtande des Redenden her. Eine Sprache verträgt ſie mehr, als eine andre. Im Lateiniſchen und Griechiſchen verſtattet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meiſten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, ſo lange ſie lebend bleiben, ſich immer verändern, ſo ſollte man die glüklichen Neuerungen der beſten Schriftſteller, die der Kürze günſtig ſind, ſorgfältig bemerken, um ſie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiſte iſt in dieſem Stük von den Dichtern zu erwarten, weil ſie am öfterſten in der Nothwendigkeit ſind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieſer Nutzen der Dichtkunſt iſt allein ſchon wichtig genug, daß man das äußerſte zu ihrer Beförderung anwenden ſollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutſche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden iſt, als ſie vorher war. Doch will dieſes nicht ſagen, daß jeder poetiſche Ausdruk ſeiner Kürze halber, ſogleich in die gemeine Rede ſoll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzeſten Sprache kommt noch ſehr viel auf den Verſtand des Redners an. Wer nicht gewohnt iſt, überall die höchſte Vollkommenheit zu ſuchen, die nur der Verſtand ſieht, trifft nicht immer die gröſte Kürze. Sie iſt alſo den Schriftſtellern vorzüg-

*) Or. I. de Lege Agraria.

zůglich eigen, die ein zu hőhern Wiſſenſchaften aufgelegtes Genie mit Geſchmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutſchen. Schon in dieſer Abſicht allein iſt ſein Uſong ein hőchſt ſchåtzbares Werk, und kann zum Muſter des kurzen Ausdruks dienen.

L.

La.

(Muſik.)

Mit dieſer Sylbe wird nach der Aretiniſchen Solmiſation der letzte oder ſechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich iſt La immer die natůrliche, oder diatoniſche Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C fůr den Grundton an, ſo bezeichnet La den Ton A; iſt G der Grundton, ſo wird der Ton E mit La bezeichnet *).

Labyrinth.

(Gartenkunſt)

Mit dieſem Worte, das von ågyptiſcher Herkunft zu ſeyn ſcheinet, bezeichnet man gegenwårtig in Luſtgårten einen Platz, in welchem vielerley Gånge ſo ſeltſam durch einander laufen, daß man ſich ſchwerlich aus denſelben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Luſtgårten gemein; itzt aber ſind ſie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ågyptiſchen Gebåude her, das ſo ſehr weitlåuftig und mit ſo mannichfaltigen Gången und Zimmern angelegt war, daß man ſich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man ſich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theſeus ſo berůhmt worden, wird von den Alten auch fůr ein Gebåude ausgegeben, das Dådalus nach dem Muſter des Aegyptiſchen ſoll aufgefůhrt haben. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß es ein ſehr weitlåuftige Berghőle geweſen, wie die Baumannshőle in Deutſchland iſt. Wåre es ein ſo maſſives Gebåude geweſen, wie Plinius vorgiebt, ſo låßt ſich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spur deſſelben mehr ůbrig geweſen. Alſo gehőrt die Erzåhlung der Griechen von dem von ihrem erſten Baumeiſter aufgefůhrten Labyrinth in Creta unter die Måhrchen, dergleichen ſie ſehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Kůnſte zuzuſchreiben *).

Lácherlich.

(Schőne Kůnſte.)

Die Dinge, worůber wir lachen, haben allemal nach unſerm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmőgliches; und der ſeltſame Zuſtand des Gemůths, der das Lachen verurſachet, entſteht aus der Ungewißheit unſers Urtheils, nach wel-

*) S. Solmiſation.

*) S. Kůnſte.

welchem zwey widerſprechende Dinge gleich wahr ſcheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding ſey ſo, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerſtört. Man lacht beym Kützeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wolluſt empfinde; bey ſeltſamen Taſchenſpielerkünſten, weil man nicht weiß, ob das, was man ſieht, würklich oder eingebildet iſt. Wenn ein Narr klug, ein junger Menſch alt, ein furchtſamer Haſe beherzt thut; oder wenn einer etwas ſucht, das er in der Hand hat: ſo fühlen wir uns zum Lachen geneigt, weil wir Dinge beyſammen zu ſehen glauben, die unmöglich zugleich ſeyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidiſchen Satzes von dem vermeinten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, geleſen hat; ſein Auge ſieht einen Winkel, und ſein Verſtand ſagt ihm, daß keiner da ſey. Nichts iſt wunderbarer und überraſchender, als daß man zwey einander gerade entgegengeſetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein ſagen ſoll. Dieſes ſcheint man doch in den erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Beluſtigende in der Sache, wenn ſie blos als ein Gegenſtand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unſchuldiges Mädchen, wenn es ſeine Einwilligung in eine Sache geben ſoll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit nein, und die Liebe ja ſagt. Wie ſoll beydes zugleich ſtatt haben können?

Das Lachen hat ſeinen Grund blos in der Vorſtellungskraft, in ſofern ſie die Beſchaffenheit der Sachen als einen Gegenſtand der Neugierde beurtheilet; ſo bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erſcheinung einer innigſt geliebten Perſon, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichſten Freude Platz machte. In dem erſten Augenblik der Erſcheinung würkte blos die Vorſtellungskraft, die das Seltſame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Perſon abweſend und doch gegenwärtig ſeyn ſollte. Sobald die würkliche Gegenwart entſchieden, und das Ungewiſſe verſchwunden war, überließ man ſich den Empfindungen des Herzens. Alſo dauert das Lachen nur, ſo lange die Ungewißheit dauert, und ſo lange die Sache räthſelhaft iſt. Darum beluſtiget ſich kein Menſch mehr an den ſeltſamſten Taſchenſpielerkünſten, ſo bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menſchen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfſinn oder Aufmerkſamkeit genug, das Räthſel aufzulöſen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird ſchon eine künſtlichere Verwiklung der Sachen erfodert ſcharfſinnige, als einfältigere Menſchen lachen zu machen.

Es ſcheinet, daß die verſchiedenen Arten des Lächerlichen ſich auf zwey Hauptgattungen bringen laſſen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengeſetzt ſind.

Die erſte Gattung entſteht aus Vereinigung ſolcher Dinge, die nach unſern Begriffen unmöglich zugleich ſeyn können, weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren

ren Zuſammenhang unbegreiflich und abentheuerlich iſt. Wir wollen der erſten Gattung den Namen des ungereimten, der andern des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere beſondere Arten in ſich; aber es würde zu weitläuftig ſeyn, alle aus einander zu ſetzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich ſeyn.

Das ungereimte Lächerliche entſtehet auf verſchiedene Weiſe: zuerſt aus dem Widerſprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtſamer beherzt, eine häßliche Alte ſchön und jung, ein Unwiſſender gelehrt thut, und dergleichen: ſo fallen ſie völlig ins Lächerliche. Beyſpiele davon ſind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht alſo die Menſchen lächerlich, deren Reden und Handlungen ſo vorgeſtellt werden, daß dieſes Widerſprechende darin auffällt. Sehr oft macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was ſie ſich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was ſie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernſt für ſie intereſſiren. Voltaire hält ohne Grund dieſes für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke *). Es fällt aber meiſtentheils ins Niedrige. Wenn Perſonen von Geſchmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen ſollen, ſo müſſen ſie doch etwas feines haben, der Widerſpruch muß nicht ſogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfſinn dazu gehören ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß ſeltſam und außerordentlich ſeyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn er bis zur Ungereimtheit ſteigt, lächerlich, wie man an vielen übertriebenen Carricaturen ſieht. Und denn bekommt es noch einen ſtärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernſtes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So iſt die ungeheure Prahlerey des Miles glorioſus beym Plautus lächerlich, wenn er ſagt:

> Poſtridie natus ſum ego — quam
> Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn ſein Knecht mit ernſthafter Mine hinzuthut:

> Si hic pridie natus foret quam
> ille, hic haberet regnum in
> cœlo *).

Drittens wird dieſes Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an ſich richtiger Gedanken oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, deſſen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher ſie auf eine ungereimte Weiſe verſteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hanibal gegen die Römer aufwiegelte, dieſem Feldherrn ſein Heer zeigte, welches ungemein prächtig u. reich gerüſtet, ſonſt aber vermuthlich ſchlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieſes für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der ſchlaue Carthaginenſer: die Römer ſeyen ihm zwar als ein ſehr habſüchtiges Volk be-

*) J'ai cru remarque qu'il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire uuiverſels qu'à l'occaſion d'une mépriſe. — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout ſon cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

*) Mil. Glor. Act. IV. ſ. 2.

bekannt, doch glaube er, daß ſie ſich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So ſind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von ſeinem Schatzkäſtchen Dinge ſagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieſes Lächerliche ſteigt aufs höchſte, wenn die Mißdeutungen ernſtlichen Streit zwiſchen den Perſonen verurſachen, die einander ihre Worte ſo ungereimt auslegen.

Viertens entſtehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden: wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer u. mächtiger Staaten mit ſeinem zerriſſenen Wammes vergleicht. Die meiſten Parodien gehören zu dieſer Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieſer Art *).

Vielleicht giebt es mehr Arten des ungereimten Lächerlichen.

Das abentheuerliche Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt ſeine Kraft von einer höchſtſeltſamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben iſt. Dieſes iſt die Gattung, deren Horaz im Anfang ſeines Schreibens über die poetiſche Kunſt erwähnet:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere ſi velit et varias inducere plumas,
> Undique collatis membris, et turpiter atrum
> Deſinat in piſcem mulier formoſa ſuperne:
> Spectatum admiſſi riſum teneatis Amici?

Hieher gehören erſtlich die ſeltſamen Abentheuer; wovon kein Menſch den Zuſammenhang einſieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comiſchen Romanen vorkommen, poſſirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien ſieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen ſolcher Menſchen, die wahre Originale ſind, welche ganz außer die Ordnung der Natur treten, die immer ſo denken und handeln, wie ſonſt kein Menſch thun würde. Ferner das Seltſame und Abentheuerliche in Vergleichung ſolcher Dinge, zwiſchen denen nur eine wilde und ausſchweifende Phantaſie Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menſchen eingefallen wären. Von dieſer Art des Lächerlichen findet man eine ſehr reiche Aerndte in Butlers Hudibras. Nicht nur ſeine Helden ſind poßirliche und abentheuerliche Narren, ſondern die beſtändigen Anſpielungen der albernſten Handlungen dieſer niedrigen Originale auf ſehr ernſthafte Begebenheiten und Unternehmungen derſelben Zeit, machen dieſes Gedicht ungemein ergötzend.

Dieſes ſey von der Beſchaffenheit der lächerlichen Gegenſtände geſagt.

Auch das Lachen ſelbſt iſt von verſchiedener Art: rein und blos beluſtigend; oder mit andern Empfindungen vermiſcht, nach Beſchaffenheit der Veranlaſſung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, ſo thut es eine ganz andere Wür-

*) S. Naiv.

kung, als wenn wir es an Perſonen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon iſt. Im erſten Fall iſt es rein und blos beluſtigend, wie bey ſeltſamen poßirlichen Begebenheiten. Entſteht es aber aus Einfalt, ſo miſcht ſich ſchon ein kleiner Hang zum Spotten in daſſelbe; wir ſehen gerne, daß andre ſich weniger ſcharfſinnig zeigen, als wir ſind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Perſonen, denen wir nicht gewogen ſind, oder die wir gar haſſen, ſo miſcht ſich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Perſonen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthigt zu ſehen, iſt hinlänglich uns lachen zu machen.

Hieraus entſteht die verſchiedene Anwendung des Lächerlichen in den ſchönen Künſten. Es dienet entweder zur Beluſtigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Beluſtigung dienen, iſt anderswo geſprochen worden *). Hier iſt blos der Stoff zu dieſen Werken und deſſen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entſteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verſpotten können. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon ſo eben geſprochen worden.

Alle Hauptzweige der ſchönen Künſte können dieſes Lächerliche brauchen: die Dichtkunſt auf mancherley Weiſe, vorzüglich in ſcherzhaften Erzählungen und in der Comödie; die Tanzkunſt und Muſik in comiſchen Balleten; die zeichnenden Künſte auf mancherley Art, am vorzüglichſten aber in hiſtoriſch-comiſchen Stüken.

*) S. Scherzhaft.

Soll aber dieſe Art des Lächerlichen auf eine den ſchönen Künſten anſtändige Art gebraucht werden, ſo muß es nicht in das Abgeſchmakte, oder grobe Niedrige fallen, ſondern mit feinem Geſchmak durchwürzt ſeyn. Es wird abgeſchmakt und albern, ſo bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrſcheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt ſich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in ſchlechten Poſſenſpielen ein Menſch über einen andern wegſtolpert, den er gar wol geſehen hat; oder wenn er ſich blind und taub ſtellt, wo jedermann ſieht, daß er es nicht iſt; oder wenn jemand etwas naives ſagt, oder thut, wobey jedermann merkt, daß es blos poſſenhafte Verſtellung iſt. Unſere deutſche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, ſich von ſolchen Poſſen, wovon ſelbſt Moliere nicht rein iſt, zu reinigen; aber die comiſchen Opern führen es nicht ſelten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künſtler ſich vor dem Uebertriebenen und Unwahrſcheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menſchen die menſchliche Phyſionomie laſſen, und ſie auf eine geſchikte und wahrſcheinliche Weiſe mit der Phyſionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, ſondern verſtändige Menſchen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menſchlichen Körper, ſo iſt die Sache blos unſinnig, und nicht mehr luſtig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung ſolcher Menſchen beluſtigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegenſatz mit den unſrigen machen,

ſo muß er uns nicht völlig alberne und abgeſchmakte Menſchen zeigen: dieſe verachten wir auf den erſten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln: denn dieſe ziehen unſre Aufmerkſamkeit nicht an ſich.

Niemand bilde ſich ein, daß zu dieſer Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantaſie gehöre; ohne feinen Witz u. großen Scharfſiñ wird keiner darin glüklich ſeyn. Es iſt eben ſo ſchwer, einen Roman, wie der Gil-Blas iſt, zu ſchreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geſchichte der Kunſt ſelbſt beweiſt, wie wenig Zeichner ſind, die in Carricaturen das Geiſtreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche, nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contraſt zwiſchen Dingen, wo wir ſie nicht würden geſehen haben, ſehen nur Menſchen, die ſcharfſinniger ſind als wir, und dadurch ſetzen ſie uns in den zweifelhaften Zuſtand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig iſt. Die Kunſt zu ſcherzen iſt ſo ſelten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger iſt die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Beſſerung der Menſchen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem iſt nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verſpottet zu werden, und es iſt kaum eine Leidenſchaft, mit der ſo viel ausgerichtet werden kann, als mit dieſer. Mancher ließe ſich eher ſein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich ſeyn wollte. Hier iſt alſo für den Künſtler Ruhm zu erwerben; er kann die Menſchen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder böſen Gewohnheit heilen, und jede ſchädliche Leidenſchaft im Zaum halten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der erſten Gattung ſchiket ſich vorzüglich zu dieſem Gebrauch; es darf nur auf Menſchen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comiſche Schaubühne kann hiezu die beſte Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauſpiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird *). Auf die ſpottende Comödie kann man anwenden, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel ſagt: ſie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem ſie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos ſtellt, erwekt ſie die Furcht, lächerlich zu werden. Rouſſeau ſpricht ihr dieſen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falſchen Lichte geſehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß ſie lächerlich ſind; dieſe kann man nicht beſſern. Aber wie mancher Menſch findet ſich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unſerm eigenen Geiſt erzeuget, nicht aus unſrer verkehrten Art zu ſehen entſtanden ſind; wir haben ſie eingeführt gefunden, und es iſt uns nur nicht eingefallen, ſie an dem Probirſtein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, ſo erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Menſch würde ſich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtſinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlaſſen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, ſo verwahrt er ſich dagegen. Wie mancher verſtän-

*) S. Schauſpiel.

ſtändige Gelehrte würde nicht ein Pedant ſeyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rouſſeau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen iſt, ſondern auch Verſtändige anſtekt; ſo wie das Laſter nicht blos den verworfenen Menſchen, in deren Herzen es entſpringt, eigen iſt, ſondern auch gute Menſchen übereilen kan̄. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verſtändige Menſchen ſind von Thorheiten und Vorurtheilen, die ſie durch Anſtekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anſtekung zu verwahren. Sollte dieſes nicht weit leichter und natürlicher ſeyn, als daß ſie davon angeſtekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum ſollten ſie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher geſprochen *).

Wo man die Beſſerung zur Abſicht hat, muß die Narrheit ſelbſt, nicht die Perſon des Narren, den man beſſern will, lächerlich gemacht werden. Man muß ſich ſogar in Acht nehmen, daß er ſich nicht gleich perſönlich getroffen glaube; er muß erſt brav mitlachen, und erſt am Ende muß man ihm ſagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menſchen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie ſind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre ſind ſie unſchädlich, weil ſie nicht anſteken. Kein Menſch, der noch einigen Verſtand hat, glaubt ſich in dem Falle zu finden, äußerſt lächerlich zu ſeyn, oder zu werden. Er macht alſo keine Anwendung auf ſich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben ſo behutſam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menſchen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad ſchreken, ſie liegen außer ſeinem Kreis; und ſo iſt auch das Tollhaus keine Warnung, die man verſtändigen Menſchen geben könnte. Wer in Molieres Tartuffe, oder Harpagon ſich ſelbſt erkennt, wird dadurch nicht gebeſſert; denn er hat alle Scham bereits verloren: ein feinerer Tartuffe und Harpagon aber wendet dieſes grobe Lächerliche nicht auf ſich an.

Darum ſoll der comiſche Dichter, der die Menſchen von Thorheiten befreyen, oder ſie davor warnen will, ſowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung deſſelben vorſichtig ſeyn. Er ſoll uns nicht grobe Narrheiten, die wir ſelbſt auch hinlänglich bemerken, ſondern unſre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtſamkeit, oder aus Mangel des Scharfſinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen laſſen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir überſehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, ſo warne er uns bey Zeiten davor; vor groben Narrheiten

*) S. Reflexions philoſophiques ſur l'utilité de la poeſie dramatique, in den Memoires der Preußiſchen Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1760. S. 337. u. ff.

heiten halten wir uns durch uns ſelbſt ſchon genug verwahret.

Hier iſt leicht zu ſehen, daß nur die ſcharfſinnigſten Köpfe, die viel weiter als andre, auch nicht unverſtändige Menſchen, ſehen, zu dieſem Werk aufgelegt ſind. Wer nicht über alle andre Menſchen wegſieht, muß ſich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comiſche Dichter dieſer Art ſo ſehr ſelten ſind. Wo es auf bloße Beluſtigung ankommt, wovon vorher geſprochen worden, da hat es ſo viel nicht auf ſich; eine gute comiſche Laune iſt dazu hinlänglich, wiewol auch dieſe ſchon eine ziemlich ſeltene Gabe iſt. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menſchen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieſes, um junge comiſche Dichter zu warnen, daß ſie ſich nicht zu früh in dieſes Feld wagen; ſie mögen erſt verſuchen uns zu beluſtigen; aber ehe ſie uns vom Lächerlichen zu heilen verſuchen, müſſen ſie ſehr gewiß ſeyn, nicht daß ſie gemeine Narren, ſondern auch klügere Menſchen, überſehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menſchen und der Welt, von den tiefſten Einſichten der Philoſophie unterſtützet. Die aber dieſe Kenntniß und Einſicht durch langes Beobachten und ſcharfes Nachdenken erlangt haben, beſitzen denn ſelten noch die comiſche Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieſer Schwierigkeit iſt es noch mehr zuzuſchreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutſche Schaubühne noch ſo wenig Gutes in dieſer Art aufzuweiſen hat. Es iſt wahr, daß Deutſchland blos zur Beluſtigung weniger comiſche Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und ſich weniger nach andern umſieht, um es ſo zu machen wie ſie. Der Deutſche ſcheuet ſich ungeſchikt zu ſcheinen, und hat nicht Muth genug ſich ganz ſeinem Gutdünken zu überlaſſen; darum iſt er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deeſt materia, ſed artifex. Es fehlet uns an Geiſtern, die von einer gewiſſen Höhe auf uns herabſehen, und dann Luſt und Laune genug hätten, ſich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das ſie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland ſteht hoch genug, um ſeine Nation zu überſehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel ſo hoch, daß nur die, die das ſchärfſte Geſicht haben, deutlich darin ſehen; man muß ſchon über die gemeinen Thorheiten weit weg ſeyn, um ſich von ihm von verſtekteren heilen zu laſſen. Leſſing ſcheinet einen ſtärkern Hang zur tragiſchen Muſe zu haben; und ſein Lachen zieht meiſtentheils ins Bittere. Liſcow würde der comiſchen Bühne in dieſer Art große Dienſte geleiſtet haben, wenn er ſich dieſes vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieſer Gattung ſcheinet einer der ſchwereſten Theile der Kunſt zu ſeyn. Die größte Sorgfalt muß auf die Wahrſcheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, ſo bald der Zuhörer glaubt, daß es ſolche Narren, wie man ihm vorſtellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorſtechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verſchiedenen Arten, hiebey zu verfahren, aus einander zu ſetzen. Im Grunde müſſen ſie mit den verſchiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die

Thorheit iſt ein Irrthum, deſſen Widerſpruch an den Tag zu bringen iſt. Wollte ſich hier jemand die Mühe nehmen, die Ariſtoteles genommen, da er ſeinen Elenchus geſchrieben hat: ſo würden wir alle mögliche Arten, das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyſpiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen iſt die, da man den falſchen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimmt iſt, die Falſchheit deſſelben zeiget. Gerade ſo kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu ſetzen. So würde das bekannte Geſpräch zwiſchen dem Pyrrhus und Cineas eine ſchöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieſer wollte dem Pyrrhus ſeine Thorheit die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer ſollen ein ſehr kriegeriſches Volk ſeyn; — doch wir werden ſie beſiegen. Aber zu was ſoll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das verſteht ſich von ſelbſt. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, ſo wird uns in ganz Italien niemand mehr widerſtehen, weder Grieche noch Barbar. Alſo werden wir Meiſter von ganz Italien ſeyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehſt du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was ſollt' uns nun hindern, dieſe glükliche und volkreiche Inſel zu erobern.

Cin. Das läßt ſich wol hören. Es iſt ſo itzt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles todt iſt. — Dieſes ſoll alſo denn das End' unſrer Eroberung ſeyn?

Pyrr. Du überlegſt die Sachen nicht, Cineas. Dieß alles ſoll nur ein Vorſpiel größerer Unternehmungen ſeyn. Wer ſollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem ſo nahe liegenden Afrika und Carthago Luſt bekommen? — Haſt du nicht geſehen, daß Agathokles, derdoch mit ſo wenig Schiffen, und nur wie verſtohlner Weiſe aus Sicilien dahin geſeegelt war, ſich beynahe davon Meiſter gemacht hat? Wer wird denn uns, da wir eine ſo große Macht haben, Widerſtand thun?

Cin. Kein Menſch. Denn können wir auch wieder zurükekehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrſchen. Das iſt ſicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen dieſen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gaſtereyen und Luſtbarkeiten anſtellen, und recht luſtig ſeyn.

Cin. Was hindert uns denn dieſes gleich itzt zu thun? Warum ſollen wir mit ſo viel Arbeit, mit ſo viel Gefahr, mit ſo viel Blutvergießen etwas in der Ferne ſuchen, was ſchon itzt in unſrer

rer Gewalt iſt, da wir würklich alles beſitzen, was zu jenem luſtigen Leben nöthig iſt?

Auf eine ähnliche Weiſe kann man auch andere Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringſten iſt. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu ſetzen; doch müßte allemal der Scharfſinn und die comiſche Laune beym Gebrauch derſelben vorausgeſetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunſt zu ſpotten ſo wenig als andre Künſte. Cicero wünſchte ein Syſtem dieſer Kunſt zu haben, ob er gleich wol ſah, daß die Natur das Beſte dabey thun müßte *).

Wiewol die Comödie die vorzüglichſte Gelegenheit hat, dieſes Lächerliche anzuwenden, ſo kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden: in allen Dichtungsarten; im Geſpräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künſten angehe, kann man am deutlichſten aus Hogarths Werken, beſonders aus ſeinen Zeichnungen zum Hudibras ſehen. Dem Redner kann es höchſt vortheilhaft ſeyn; wenn er ſeine Gegner lächerlich zu machen weiß, ſo hat er ſeine Sache meiſt gewonnen: denn man iſt geneigt ſich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichſten Widerlegung.

*) Cujus utinam artem aliquam haberemus! ſed domina natura eſt. De Oratore Lib. II.

Einen ſehr großen Nutzen hat die Kunſt, fein über Thorheiten zu ſpotten, auch im gemeinen Leben, nicht nur um ſich gegen Narren in Sicherheit zu ſetzen, ſondern auch um die Menſchen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es iſt ein wahres Glük unter ſeinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der ſie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem ſchönen Geſchlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und ſie von der ihrem Geſchlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget: ſo dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünſchen, daß dieſe Gabe zu ſpotten nur redlichen Menſchen zu Theil würde, weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rouſſeau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unſittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenſtände lächerlich zu machen ſuchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Shaftesbury ſich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienſt anzuhängen ſucht, nicht darauf hafte, ſondern vielmehr ein Pobierſtein deſſelben ſey *). Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er ſo viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe ſelbſt darüber zum Narren worden ſey **). Um ſo viel leichter iſt es, wenn man oft verſucht, ſich etwas von der lächerlichen Seite

*) Eſſay on the freedom of Wit and Humor.

**) Adeo illum riſi, ut pene ſim factus ille.

gekommen, in der wir die Kunſt itzt, da ſie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug ſtreitet, ſehen. Von den vielen Männern von Genie, die dieſe Kunſt allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieſes, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da ſo große Kupferſammlungen mit den Namen der Meiſter an, daß es nicht ſchwer ſeyn würde, jeden Schritt, den die Kunſt gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu beſtimmen. Ein Vortheil, den ſonſt keine der ſchönen Künſte hat. So könnte z. B. **Albrecht Dürer** als der erſte angeführt werden, der einen äußerſt feinen und glänzenden Stich eingeführt; **Golzius** und ſeine Schüler **Johann** und **Herrmann Müller** könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs, **Cornelius de Viſcher** als der erſte Verbeſſerer der Schraffirungen, und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus ſolchen Bemerkungen würde die wahre Geſchichte der Kunſt entſtehen, und ſie würde ein Werk von ſehr großem Nutzen ſeyn.

Vielleicht hat dieſe Kunſt die höchſte Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, ſo daß künftigen Kupferſtechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künſtler keine Schranken ſetzen. Auf einem ſehr hohen Grad der Vollkommenheit war ſie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß die franzöſiſchen Künſtler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. **Edelink**, **Maſſon**, **Audran**, **Nanteuil**, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigſten Werke des Grabſtichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den erſten Meiſtern ſtehen, was für Zuſätze die Kunſt auch immer noch bekommen mag. Das Beträchtlichſte, was in unſern Tagen zu dieſer Kunſt hinzugekommen, iſt die Methode, Kupferſtiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothſtein gemachten Zeichnungen auf das natürlichſte darſtellt; und der Stich, wodurch die getuſchten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieſes Werk zu weitläuftig ſeyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meiſter der Kunſt anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichniſſe der berühmteſten Kupferſtecher enthalten, in aller Liebhaber Händen ſind. Der ſtärkſte Sammler von Nachrichten iſt **Florent le Comte** *). Aber es herrſcht eine unerträgliche Unordnung in ſeinem Werke. Man muß ſich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupferſammlungen ſich keiner findet, der dieſes Werk in eine beſſere Ordnung gebracht, und bis auf unſre Zeiten fortgeſetzt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächſt dieſem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferſtichen, welche Füßli unlängſt in beſſerer Form und vermehrt in deutſcher Sprache herausgegeben hat **), ein

*) Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, ſculpture et gravure par Florent le Comte, Par. 1699 und 1712. 12. 3 Bd. Brux. 1702. 12. 3 Bd.

**) Joh. Caſp. Füßlin raiſonnirendes Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich 1771. 8.

ein Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer beſten Werke. Doch es iſt beſonders in Anſehung der Deutſchen ſehr unvollſtändig.

* *

Von der Kupferſtecherkunſt überhaupt handeln, theoretiſch: in franzöſiſcher Sprache: Das, bey dem Art. Aezkunſt, angeführte Werk des Abr. Boſſe, ob es gleich, urſprünglich, nur zum Behufe der letztern geſchrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin iſt es nähmlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg von 1758) folgende Abtheilungen hat: Princ. *de la gravure au burin*; preparatifs pour gr. au burin; manière facile pour ſçavoir aiguiſer un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles ..; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* ...; princ. *de la grav* et de l'impreſſion *qui imite les tableaux*; de la grav. *en maniere de crayon* ..; des *camajeux et de la grav. qui imite le lavis* u. ſ. w — Sentimens ſur la diſtinction des div. manières de peint. de deſſ. et de *gravure*, et des originaux .... Par. 1649. 8. von Abr. Boſſe. — Das zehnte Kap. des 2ten Buches von Felibiens Principes de l'Arctit. de la Sculpt. de la Peint etc. S. 280 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de deſſeins différens, avec des carreaux mis-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Obſervat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. —— In engliſcher Sprache: Sculptura; or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper .. by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberſchriften führen: Of Sculpture, how derived and diſtinguiſhed, with the ſtyles and inſtruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progreſs of Sculpt. amongſt the Greeks and Romans, down to the middle ages, (nähmlich in Rückſicht auf Bildnerey aller Art) with ſome pretenſions to the invention of copper-cuts and their impreſſions; of the invention and progreſs of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the moſt renowned maſters and their works; of Drawing and deſign, previous to the art of chalcography, and of the uſe of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper-plates, by Mr. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erſte Ausgabe dieſes Werkes ſoll bereits im J. 1662 oder 1667 erſchienen ſeyn; doch habe ich ſolche nie zu Geſichte bekommen.) — Sculpt. hiſtorico-technica or the Hiſtory and Art of Engraving ... extracted from Baldinucci, Florent le Compte, Faithorne, the Abcdario pitt. and other Authors .. Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The riſe and progreſs of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practiſed, in vielen Unterabtheilungen, und ſehr ausführlich; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in hiſtoriſche, moraliſche, die Geſchichte der Kunſt betreffende und vermiſchte Blätter theilt, wovon die erſten wieder 87, die zweyten 5, die dritten 50 und die vierten

8 Unterabtheilungen hatten; The repertor. or a Collection of various Marks and Cyphers und a chronol. and hiſtor. ſeries of the Painters from the eleventh Century. Hiezu kommt noch ein Alphab. Index of the chriſtian names and ſurnames of the Engravers and Painters. Ob dieſes Werk übrigens nicht mit der Hiſt. and Art of Engrav. *with the Artiſts Aſſiſtant in Drawing*, Lond. 1747. 12. eben daſſelbe ſey, weiß ich nicht.) — An Eſſay upon Prints: contain. remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the moſt noted maſters: illuſtr. by criticism upon particular pieces: to which are added ſome cautions that may be uſeful in collecting prints, Lond. 1767. 1768. 1781. 8. von W. Gilpin; Deutſch, mit dem Titel: Abhandlung ... Leipz. 1768. 8. (die 5 Kap. des Werkes enthalten: The princ. of Painting, as far as they relate to prints; obſervat. on the different kinds of Prints; caracters of the moſt noted maſters; remarks on particul. prints und cautions in collecting prints.) —— In holländiſcher Sprache: Das 13te Buch des großen Mahlerbuches von Laireſſe, Bd. 3. S. 394. der d. Ueberſ. Ausg. v. 1784 in neun Kap. als Tafel von der Kupferſtecherkunſt in ihrer Beſchäftigung; von der Kupferſtecherkunſt insgemein; von dem allgemeinen Wohlſtande, ſo in einem ſchönen Kupferſtich erfordert wird, nebſt dem Unterſchied der Kunſt- und Buchkupferſtücke; von dem Unterſchied der Kupferſtecher und der Etz oder Radierkunſt; Anm. über das Harſiren oder die Schraffirungen; Nothw. Anm. über das Tüpfeln oder Punktiren vieler Kupferſtecher in ihren Werken; vom Radiren der Basreliefs; von der Kupferſtecherkunſt und dem Anlegen der Schraffirung; von der ſchwarzen Kunſt. —— Von deutſchen Schriftſtellern: Der 7te Abſchnitt des 2ten Th. von Köremons Natur und Kunſt, S. 243. — Ein, zu deſſen Vertheidigung geſchriebener Abſchnitt im 2ten Th. des Oreſtrio. (der LI. S. 141.) — Der 12te Abſchn. im zweyten Th. des 1ten Bds. S. 357 von Chrſtn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte. — Ueber das Studium der Kupferſtecherey, ein Auff. von Lud. Fronhofer, im 1ten Bde. S. 239 der Abhandl. der Bayeriſchen Akad. München 1781. 8. —— Ferner gehört, im Ganzen, zur Theorie der Kupferſtecherkunſt überhaupt: Dictionaire de Chifres et de Lettres ornées, à l'uſage de tous les Artiſtes, cont. les 24 lettres de l'Alphabet combinées de manière à y rencontrer tous les noms et ſurnoms entrelaſſés ... p. Mr. Pouget, Par. 1766. 4. mit 250 Kupfern. ——

Von einzelen Arten der Kupferſtecherkunſt beſondre Schriften, als von der Aezkunſt. ſ. dieſen Artikel. —— Von den bunten Kupfern: Nouv. genre de Peinture, ou l'art d'imprimer des portraits, et des tableaux en huile, avec la même exactitude que s'ils etoient faits au pinceau, p. J. Chr. le Blon, Londr. 1722. 4 Auf ſolche Art wird dieſes Werk im Regiſter des Journ. des Savans angeführt; aber da es mir ſonſt nirgends vorgekommen iſt: ſo weiß ich den Innhalt nicht näher zu beſtimmen, und zu ſagen, ob es vielleicht mit dem, in der Folge vorkommenden Coloritto, or Harmony of Colouring eben daſſelbe iſt? So viel iſt gewiß, daß in eben dieſem Journal, von eben dieſem Jahre, 1722, Bd. 70. S. 359 und B. 72. S. 46. Briefe von Desmaiſeaux über eben dieſe Erfindung ſtehen. — An Account of Mr. James Chr. le Blon's

Prin-

Principles of printing, in imitation of painting ... by Cromw. Mortimer, in den Philoſ. Transact. vom J. 1731. Bd. 37. S. 101 u. f. Lond. 1733. 4. (Der Innhalt iſt: To produce any object with three colours and three plates; to make the drawings on each of the three plates ſo; that they may exactly tally; to engrave the three plates, ſo as that they cannot fail to agree; to engrave the three plates in an uncommon way, ſo as that they may produce 3000 and more good prints; to find the three true primitive material colours, and to prepare them, ſo as that they may be imprimable, durable, and beautiful; to print the three plates, ſo as that they may agree perfectly in the impreſſion.) — Coloritto, or the Harmony of Colouring in painting, reduced to Mechanical practice, under eaſy precepts and infallible Rules ... by J. Chr. Le Blon, Lond. 1737. 4. Engl. und Franzöſiſch, mit 5 bunten Kupfern; herausgeg. in der Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les ecrits, les operations, et les inſtruct. verbales de J. C. Le Blon, Par. 1756. 1768. 8. ohne die Kupfer, von Gualtier de Montdorge (nach der Zueignungsſchr. an Rob. Walpole, folgen Preliminaries; To attain the practical part; ſimple colours that are uſed for tinctures of fleſh; an univerſal, eaſy and expeditions manner of mixing colours; to find out, or to compoſe the Mezzatinta or half ſhade; to find or compoſe the capital ſhade, or the reflected ſhades; of broken lights.) — Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux, Par 1749. 8. (vom J. Gautier.) — Bey der vorher angeführten 2ten u. f. Ausgabe des Coloritto, in der Art d'imprimer les tableaux finden ſich, S. 75 u. f. die operations neceſſaires pour graver et imprimer des eſtampes à l'imitation de la peinture, ſelon le ſyſt. de J. C. Le Blon, und dieſe enthalten Preparation des planches; de la grainure; moyen ſûr pour calquer ſur la grainure; gravure des planches; de l'intention des trois planches; pour établir l'enſemble; manière plus promte d'opérer; des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche; de l'impreſſion; des couleurs; du blanc; du noir; du bleu; du jaune; du rouge; manière de faire le carmin pur; manière de faire la vraie laque; du vernis; taille douce en deux et en trois couleurs; deciſion ſur la prétention d'un Eleve de le Blon, au ſujet de la première planche en noir.) — Ein Auszug aus dieſer Art d'imprimer les tableaux, in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe, S. 126 u. f. und S. 150 — Ueber die bunten Kupfer, ein Aufſ. im 1ten Bde S. 203 der Philoſ. Unterhaltungen, Jena 1790. 8. worin ihr Verdienſt überhaupt beſtimmt, und ſie den blos ſchwarzen Kupfern nachgeſetzt werden.) — —

Ueber die, von Ch. Francois verbeſſerte Punzenarbeit, oder die Manier, Handriſſe von rother und ſchwarzer Kreide nachzuahmen (Manière de crayon) Ein Aufſatz in dem 4ten Hefte des Recueil de planches ſur les Sciences et les Arts, und ein Auszug daraus, in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe S. 133 u. f. Ausg. v. 1758. — Ein Brief von Ch. Francois, bey dem 1ten Th. der Philoſophes modernes des Saverien, Par. 1767. 4. — Le Paſtel en gravure inventé et executé p. Louis Bonnet, compoſé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, Par. 1769. 8. — Neue Manier Kupferſtiche von verſchiedenen Farben zu verfertigen nach Art der Zeichnungen

von J. J. Bylaert, aus dem Holl. Amſt. und Leipz. 1773. 8. — —

Ueber die Manier, getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen (gravure, qui imite le lavis) In der, vorhin angeführten neuen Manier, Kupferſtiche von verſchiedenen Farben zu verfertigen, nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert wird auch S. 47 u. f. von dieſer Manier gehandelt. — L'art de graver au pinceau; nouvelle methode, plus promte qu'aucune de celles qui ſont en uſage, qu'on peut executer facilement ſans avoir l' habitude du burin, ni de la pointe, miſe au-jour p. Mr. Stapart, Par. 1773. 12. Deutſch von M. J. C. Harempeter, Nürnb. 1780. 8. (Der Verf. handelt, von der Art und Weiſe nach gewaſchenen Zeichnungen in Kupfer zu ſtechen; von der Wahl des Kupfers; von dem Firniß der Kupferſtecher; von dem, bey der Compoſition des Firniſſes, nöthigen Verfahren; von der erſten Operation, um die ſchwächſten Farben oder Halbſchatten zu machen; von dem durchſichtigen Firniß; von den Mitteln, das dem Firniß einverleibte Salz wegzunehmen; wie die andern Dinten Stufenweiſe zu machen; vom Venetianiſchen Firniß; von der zweyten Operation, oder wie man verändern, die Dinten rund machen, oder die einen mit den andern verſetzen kann, wie man den Gegenſtand losmachen kann, ohne mit dem Umriſſe anzufangen; worauf allg. Anmerkungen und Anweiſungen, allerhand Firniſſe und Beizen zu machen, folgen) — Ein Abſchnitt in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe, S. 141 der Aufl. von 1758. — Der, von Le Prince angekündigte Traité de la Gravure en lavis (N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 149. und J. G. Meuſels Miſcell. artiſt. Innh. Heft 9. S. 180.) iſt, ſo viel ich weiß, nicht erſchienen. — —

Von der Geſchichte der Kupferſtecherkunſt: Comminicamento e progreſſo dell'arte d'intagliar in rame . . . . da fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. Mit Zuſ. von Dom. Mar. Manni, ebend 1761. 4. — Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Eſtamp. en bois et en taille douce, p. Mr. le Major H. (Humbert (Berl. 1752. 8. — Geſch. der Kupferſtecherkunſt bis auf die Zeiten Albrecht Dürers, im 2ten Th. S. 180 u f. von C. G. v. Murr Journ. zur Kunſtgeſchichte, vergl. mit der N. Bibl der ſch Wiſſenſch. Bd. 20. S. 236 u. f. und Bd. 22. S. 96 u. f — Geſchichte der Kupferſtecherkunſt in Deutſchland, von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 25 S. 22 u. 205 u. f. — Der 4te Abſchn. im 2ten Bde. S. 31 von Chrſtn. Fdr. Prangens Entw. einer Akad. der bildenden Künſte. — Entw. einer Kupferſtichgeſch. von deren deutſchen Meiſtern, vom erſten Urſprunge an, nebſt dem Fortg. dieſer Kunſt, in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. S. 276 u. f. — — und Beyträge dazu finden ſich, in den, bey dem Art. Aezkunſt angezeigten Werken. S. auch den vorhergehenden und folgenden Artikel.

Die Kupferſtecherkunſt entwickelte ſich unſtreitig aus dem Formſchneiden (S dieſen Artikel) und die erſten Abdrücke ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, von Arbeiten der Goldſchmiede und Silberſtecher gemacht worden. (S. Neue Nachr. von Künſtlern u. Kunſtſachen S. 289) Von eigentlichen Kupferſtichen iſt die Arbeit mit dem Grabſtichel, die älteſte Art. Der eigentliche Erfinder, mithin auch die Zeit der Erfindung, ſind nicht mit Gewißheit bekannt. Meermann, in ſ. Origin. Typogr. Bd. 2. C. 9. §. 2. und J. Evelin, in der angeführten Sculptura, or the Hiſtory and Art of

of Chalcography, Kap. 3. S. 41. Ausg. von 1759 haben es wahrſcheinlich gefunden, daß die Chineſer dieſe lange vor den Europäern, ſo wie das Schießpulver, u. a. D. m. kanuten. Unter den europäiſchen Völkern haben Italiener, Holländer und Deutſche ſich die Erfinduug ſtreitig gemacht. Die Anſprüche der Italiener ſind in den Zuſätzen des vorhergehenden Artikels, bey Gelegenheit des Finiguerra, geprüft worden; auch können ſie, durch Thatſachen, nicht das Gegentheil erweiſen. Die erſten, mit Gewißheit bekannten Kupferſtiche von dieſer Nation ſind vom J. 1477. (S. den vorhergehenden Art.) Eben ſo verhält es ſich mit den Holländern; was Meermann, in dem angeführten Werke Bd. 1. Kap. 9. § 12 u. f. ſagt, iſt — blos geſagt, und nicht mit Blättern belegt. Aber, da wir wiſſen, daß Martin Schoen ums J. 1486 geſtorben iſt, und Blätter von ihm, da ſind: ſo ſcheint die Sache bis jetzt zum Vortheile Deutſchlandes, entſchieden zu ſeyn. Auch ſind noch eine Menge Blätter da, welche, zwar ohne Jahrszahl und Namen ſind, aber doch älter zu ſeyn ſcheinen, wie Schoens Blätter. (S. Idée gen. d'une collect. d'eſtampes S. 119 u. f. Murrs Journ. zur Litteratur, und Kunſtgeſchichte, Th. 2. S. 193 u. f. vergl. mit der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 20. S. 238 u. f. Bd. 25. S. 22. u. f. und die Neuen Nachr. v. Künſtlern und Kunſtſachen S. 276 u. f.) Für das älteſte Blatt hält H. v. Heinecke, in der letztern Schrift S. 294 die Sybille, die dem Kaiſer Auguſt das Bild der Jfr. Maria mit dem Chriſtuskindlein in den Wolken zeiget. Das was von H. Sulzer, in dem Artikel ſelbſt, von Conr. Schweinheim ſagt, verdient mit H. v. Murrs Journal Th. 2. S. 224 und der Idee gen. S. 231. vergl. zu werden. — —

Auf die Arbeit mit dem Grabſtichel folgte die Aezkunſt. Die erſten davon noch vorhandenen Proben ſind vom J. 1512. (S. den Art. Aezen, Aezkunſt.) Unſtreitig wurden Grabſtichel und Radiernadel bald mit einander vereint; aber der Zeitpunkt läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. (S. das vorhergehende angeführte Werk des Engl. Evelyn, Kap. 4. S. 75 und Kap. 5. S. 130) — —

Hierauf folgte die ſo genannte gehämmerte, oder Punzenarbeit, wo mit dem ſo genannten Hammer der Goldſchmiede, Zeichnungen durch gepickte oder geſchrotene Striche und durch kleine, nahe an einander ſtehende Pünktchen, in Kupfer gebracht werden. Da die Kupferſtecherkunſt von den Goldſchmieden ausgieng: ſo iſt der Punzen auch gleich bey den erſten Verſuchen gebraucht worden. Der erſte aber, welcher vorzugsweiſe damit arbeitete, war (wofern Hieron. Bang aus Nürnberg ſ. Gandellini notiz iſtor. nicht älter iſt) ein Italiener, Girol. Fagivoli, der ums Jahr 1560 dergleichen Blätter lieferte, bey welchen aber auch mit dem Grabſtichel nachgeholfen worden iſt. Bey einem, vom Fabio Licinio geäzten Bildniſſe des Marſilius Ficinus, hat der Punzen dieſe Dienſte geleiſtet. (S. Moehſens Verzeichniß einer Samml. von Bildniſſen, S. 39 u. f.) Im 17ten Jahrhundert, wurde dieſe Kunſt von Dan. Kellerthaler, der auch mit dem Spitzhammer arbeitete, (S. Keyßlers Reiſen, Br. 86) von Frz. Aspruck, Jan. Lutma, Paul Flynt, u. a. m. fortgeſetzt. — Zu dieſer Manier gehören die, nach Zeichnungsart mit ſchwarzer und rother Kreide, gehämmerten Blätter, Manière de crayon) welcher der ältere Desmarteaux, Jean Ch. François, und Maany, ums J. 1756 zugleich erfunden haben wollten. Der letztere ein Feldmeſſer, erfand nähmlich ſtählerne Werkzeuge, mit welchen

man, genauer und natürlicher, als mit dem Punzen, die körnichten und gelinden Schraffirungen der Handriſſ von ſchwarzer und rother Kreide nachahmen konnte. S. Annal typ. gr. Janv. 176 . Bd. 1. S. 76.) Auſſer den erwähnten Künſtlern lieferten deren noch, L. Bonnet, J. B. Bichard, Otto Sahler u. a. m. — Und aus dieſer Manier ſcheinen wieder die punctirten Blätter ungefähr 10 Jahre ſpäter, entſtanden zu ſeyn. Blätter, mit bloßen Puncten durchaus gearbeitet, (ſo genannte Miniaturſtücke) verfertigte ſchon Joh. Heinr. Stärklin von Augsburg († 17 6), nähmlich die bekannten kleinen heiligen Bilder; aber in der eigentlich punctirten Manier lieferte Bartolozzi, wenn nicht die erſten Blätter überhaupt, doch die erſten von vorzüglicher Güte, und mit ihm zugleich und ſpäter, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. Fr. Schmidt, Juſt Preisler, Dan. Berger, C. Fller, P. W. Tonkins, u. a. m. welche, in dem vorhergehenden Artikel, bey Bartolozzi, angezeigt worden ſind. Uebrigens ſind von mehrern Blättern, in dieſen beyden Manieren, ſo wohl ſchwarze, als rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Die, von der erſten Art ſoll ein Franzoſe, Palmeus, ums J. 1751. gemacht haben. (S. Hamburg. Magazin, Bd. 10. S. 313.) —

Bunte Kupfer überhaupt waren, indeſſen, bereits lange vor dieſen vorhanden, ſolche nähmlich, welche mit mehr als einer Platte gemacht werden. Holzſchnitte mit Farben verfertigte ſchon Hugo da Carpi in den Jahren 1520-1530. (S. des Vaſari Vite Bd. 3. S. 303 u. f. Ausgabe des Bottari, vergl. mit dem Art. Formſchneiden) und man verſah auch endlich Bücher damit. Die Bildniſſe der Kaiſer von Hubert Goltzius, Antv. 1560. f. ſind mit dergleichen Holzſchnitten von zwey Stücken gemacht, und keinesweges, wie in den Meuſelſchen Miscellaneen Heft 1. S. 1: geſagt wird, in der Manier des Le Prince gearbeitet. In größerer Vollkommenheit erſcheinen ſie in des Caſp. Aſellius Werk, De lacteibus, ſ. lacteis venis, Mil. 1627. 4. — In Kupfer aber lieferte Loſtman, oder Laſtman (ſ. Gandellini Notiz. iſtor. degli intagl. in dem Art. J. C. Le Blon und Loſtmann) davon im J. 1626 die erſten, aber freylich ſchlechten Verſuche; und Herk. Zegers war, meines Wiſſens, der erſte, welcher uns J. 1660 Landſchaften mit Farben auf Tüchern (H. v. Murr ſagt in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 22. S. 98 auf Papier abdrucken lehrte. Ihm folgte Jac. Chriſtoph Le Blon, der ums J. 1720 ſehr glückliche Verſuche mit drey Farben (S. den vorher angeführten Account of Mr. Le Blon's Princ. in den Philoſ. Transact.) lieferte (S. Journ. des Sav. v. J. 1722 Band 72. S. 46 und Houbrackens Groote Schouwburg, Bd. 1. S. 341. die Idée gen. d'une Collect. compl. d'Eſt. S. 210 und das Dict. des Artiſt. des H. v. H. Art. Le Blond) Indeſſen hatte doch vor ihm, mit Ausgange des vorigen Jahrhunderts Taylor, oder wie ihn Weyermann (Levensbeſchryvingen Bd. 3. S. 32) nennt, Tailler und Pet. Schenk, eben ſo glückliche Verſuche gemacht, und ihre Blätter ſollen bereits mehrere Farben gehabt haben. (S. den Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. S. 19 u. f.) Vielleicht ſind aber die Blätter von Schenk mit einer einzigen, vorher illuminirten, Platte gemacht worden. Die Nachfolger Le Blons waren, Bart. Seuter, Joh. Admiral, A. Robert, J. Gautier und Dagotti Gautier (welche die vierte, und mehrere Platten, hinzuſetzten. S. die angef.

angeſ. Lettre concern. le nouvel. Art de graver.) — —

Die Kunſt, getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen ſcheint, zu gleicher Zeit, von verſchiedenen, und auf verſchiedene Art erfunden zu ſeyn. Daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miscell. geſagt wird, ſchon Hubert Golzius Blätter in dieſer Manier gearbeitet habe, iſt bereits vorher bemerkt worden. Unter den Deutſchen machte zuerſt A. Ad. Schweickart aus Nürnberg Anſpruch darauf, der in der Raccolta di cento Penſieri div. di Ant. D. Gabbiani, fatto intagl. in rame da J. E. Hugford, Fir. 1762. f. 100 Bl. einige Blätter der Art lieferte, und ſchon ums J. 1745 die Erfindung gemacht haben wollte (S. Murrs Journ Th. 2. S. 258.) Ihm folgten, Pet. Flodding, P. Fr. Charpentier, ſo wie P. Barabe in Paris; J B. Le Prince vervollkommte die Manier nur ums J. 1770 und dadurch erhielt ſie ſeinen Nahmen. Doch ſcheint er anders, als jene zu Werke gegangen zu ſeyn; wenigſtens bediente der Architect Pierre Barabe ſich, bey ſeinen, im Geſchmack des Getuſchten geſtochenen architectoniſchen Zeichnungen, noch eines Inſtrumentes, mit welchem er die Puncte in die Platte brachte (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 9. S. 303.) und Le Prince ſcheint dieſes, blos durch die von ihm erfundene Beitze, welche er, wahrſcheinlicher Weiſe, mit einer Art von Pinſel auf die Platte auftrug, bewirkt zu haben. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 180.) Aber zugleich mit ihm lieferten die H. H. Dauthe, Gottlob und Bauſe zu Leipzig verſchiedene Blätter in eben dieſer Manier (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 333. Bd. 19. S. 336. Bd. 20. S. 375.) und der Unterſchied ſcheint nur aus jener Beitze, aus welcher Le Prince ein Geheimniß machte, entſtanden zu ſeyn. Durch den Engländer Paul Sandby, wurde dieſe Manier vervollkommt, und erhielt den Nahmen, gewaſchene Manier (Gravure en lavis oder Aqua tinta) Auch haben auſſer ihm, B. Green, F. Jukes, J. Barry, Arch. Macduf, Rich. Cooper, J. Wells, R. Dodd, ſo wie J. G. Preſtel und Madam Catharina Preſtel, und unter den Italienern, Andr. Scacciati Blätter, in dieſer Manier geliefert. Eine andre Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, erfand der Abt Richard de St. Noe, vermittelſt gewiſſer in die Platte eingedruckte Körner; und noch eine andre Joſ. de la Foſſe (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 333 und Bd. 14. S. 347) — — Zu dieſer Erfindung gehört die von Cornelius Ploos von Amſtel, wodurch alle mit Kreiden, chineſiſcher Duſche und Farben gemachten Zeichnungen, bis zur höchſten Täuſchung nachgeahmt werden. Sie iſt ungefähr im J. 1765 gemacht worden, und Nachr. davon geben die: Berichten wegens een Preentwerk volgens de nieuwe uitvinding van de H. Corn. Ploos van Amſtel, zo als dezelve van tyd tot tyd geplaats zyn in de vaterlandſche letteroefningen. Amſt. 1768 u. f. 8. Die Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. Bd. 2. S. 46. Die Meuſelſchen Miscell. Heft 17. S. 315. u. a. m. Und verſchiedene neuere franzöſiſche Künſtler, als Janinet, Demarteau, Bonnet, u. a. m. haben Blätter in dieſer Manier verfertigt. Uebrigens werden auch dieſe Blätter mit mehr als einer Platte gemacht; wenigſtens iſt dieſes an den Arbeiten der letztern Künſtler ſichtbar. Ob aber Ploos v. Amſtel ſich dazu auch mehr als Einer Platte bedient iſt wohl noch nicht entſchieden. —

Die Erfindung der Schwarzkunſt fällt ungefähr in das J. 1643. S. den Art. derſelben.

Kupferſtich; Kupfer.

Dieſe Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, dieſe mögen geſtochen, geätzt, oder in ſchwarzer Kunſt gearbeitet ſeyn. Sehr oft werden auch die von Holzſchnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferſtichen genannt. Die Kupfer der älteſten Meiſter ſind durchaus mit dem Grabſtichel gearbeitet, weil das Aetzen ſpäter, als das Stechen aufgekommen iſt: aber unter den neuern Kupferſtichen ſind ganz geſtochene Blätter ſehr ſelten. Man hat gefunden, daß die hiſtoriſchen Stüke, Landſchaften, auch Portraite mit einigen Nebenſachen beſſer ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geätzt, die andern mit dem Grabſtichel gearbeitet werden. Ganz geätzte Kupfer ſind meiſtentheils Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geätzt ſind, haben noch die letzte Hilfe des Grabſtichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am ſtärkſten ſeyn ſoll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landſchaften, wovon der gröſte Theil geätzt iſt, an den leichteſten Stellen, wo eine ſehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen iſt, den Grabſtichel nöthig, weil das Aetzwaſſer gar zu leicht die daſelbſt erforderlichen ſehr zarten Striche zu ſtark machen würde. Alſo muß zu einem vollkommenen Kupferſtich beydes das Stechen und das Radiren zuſammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichſten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß ſie durch den Grabſtichel zu ſchön geworden, und daß es beſſer geweſen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es iſt eine ſo angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferſtichen mit ſo großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man ſich nicht wundern darf, wenn man den Geſchmak an Kupferſtichen ſo allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man ſtößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine ſeltſame Art Liebhaber, die Kupferſtiche ſammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer ſammeln, blos um ſich mit etwas zu beſchäfftigen, und ohne den geringſten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. An Oertern, wo ein ſolches Sammlen Mode worden, ſieht man ein wunderbares Beſtreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will; und dieſes Nacheifern wird nicht ſelten bis zu einer Art der Raſerey getrieben. Es giebt Sammler, die ſich nur auf gewiſſe Gattungen der Kupferſtiche einſchränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künſtler vollſtändig zu haben wünſchen, denen alſo ein fehlendes Blatt, wenn es an ſich auch nicht den geringſten Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufſtoßender Gelegenheit um einen Preis anſchaffen, der ſeinen wahren Werth hundertmal überſteiget. Man trifft auch nicht ſelten bey dieſen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anſtatt derglei-

chen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber verſuchen einige Vorſchläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von Kupferſtichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünſchte ich, daß einer von den geſchickteſten Kupferſtechern ſich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer ſolchen Samlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunſt nach den verſchiedenen merkbaren Stufen, durch welche ſie zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, ſehen könnte. Dieſe Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunſt des Stechens, oder des Aetzens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine ſolche Sammlung würde die wahre Geſchichte der Kunſt auf das deutlichſte darſtellen.

Man könnte auch Verzeichniſſe ſolcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit darſtellte. In die eine kämen nur ſolche hiſtoriſche Stüke, die ſich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder ſolche, die ſich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferſtichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt ſich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künſtler und dem Liebhaber ſeyn würden. In die Sammlungen jeder Gattung dürften nicht eben immer dieſelben Stüke kommen; denn oft hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewiſſe Lüke der Sammlung auszufüllen. Alſo müßten die Verzeichniſſe ſo eingerichtet werden, daß für jeden beſonderen Theil der Kunſt mehrere Stüke als Beyſpiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigſtens eines, oder ein Paar derſelben anſchaffen könnte. So könnten z. B. zur Geſchichte der Kunſt mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieſelben Blätter enthielte, die ſchon in einer andern ſind. Allgemeine Sammlungen, die ſich auf alle Zweige der Kunſt und auf alle Schulen erſtreken, ſind Unternehmungen, die man öffentlichen Anſtalten überlaſſen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichſten Privatperſonen überſteiget.

Die Materie von den verſchiedenen Abſichten, die man bey Kupferſammlungen haben kann, von der beſten Art dieſelben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollſtändige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

* *

Diſcours ſur les prejugés de certains curieux, touchant la gravure, par Bern. Picard, bey deſſen Impoſtures innocentes, ou recueil d'eſtampes d'après . . . Raphael, le Guide, Carlo Maratti, le Pouſſin, Rembrandt, etc. gravées à leur imitation, et ſelon le goût particulier de chacun d'eux, Amſterd. 1734. fol. 78 Bl. — De l'utilité des eſtampes et de leur uſage, handelt de Piles in dem 27ten Kap. der Idée du peintre parfait, Oeuv. T. 3. S. 493 u. f. — Von dem Werth und den Eigenheiten des Kupfer-

ferſtiches überhaupt, Richardſon, in den Two diſcourſes and eſſays on the whole art of Criticiſm, Lond. 1719. 8. im 2ten Th. der franzöſiſchen Ueberſetzung ſeiner Theorie de la peinture, Amſt. 1728. 8. S. 105 u. f. — Von den Eigenheiten und Vorzügen der verſchiedenen Arten von Kupferſtichen handelt, der in dem vorigen Artikel angeführte Eſſay on prints, im 2ten Kap. S. 47 u. f. der 2ten Ausgabe — ſo wie eben derſelbe, Regeln zu ſammeln, in dem 5ten Kap. S. 231 u. f. giebt — welche Hr. J. C. Füßlin in ſeinem Raiſonnirenden Verzeichniſſe der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke, Zür. 1771. 8. beybehalten hat. — Idée générale d'une collection complete d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la gravure, et ſur les premiers livres d'images, à Leipſ. et Vien. 1771. 8. (beſchreibt vorzüglich die Einrichtung der Dresdner Kupferſtich-Sammlung; vergl. mit der Recenſion derſelben in der Neuen Bibl der ſchönen Wiſſenſch) — Erſte Grundlage zu einer ausgeſuchten Sammlung neuer Kupferſtiche, von C. L. Junker, Bern. 1776. 8. — Ueber die unzuverläßige Nachahmung der Kupferſtecherey, im 12ten St. des Meuſelſchen Muſeums, S. 499. — —

Ferner gehören hieher: Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'executer au pinceau les ouvrages des plus grands maitres ſans avoir appris le deſſein, Par. 1753. 16. Amſt. 1766. 12. deutſch 1779. 8. und bey Chriſtn. Fried. Prangens Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. (handelt von dem Auftragen und Illuminiren der Kupferſtiche auf Glas, wozu auch Pernetti in ſeinem Wörterbuche, S. 113. der Abhandlung d. Ueberſ. eine Anweiſung giebt) — Manière d'illuminer l'eſtampe poſée ſur toile, Par. 1773. 12. (Der Innhalt des Werkes iſt im 15ten Bde. S. 378. der neuen Bib. der ſch. Wiſſenſch. zu finden) — Die Kunſt, Kupferſtiche zu illuminiren, in England erfunden, Salzb. 1786. 8. — Anleitung Kupfer nach dem Leben zu illuminiren, und Zeichnungen zu vervielfältigen .... Dill. 1788. 8. Augsb. 1792. 8. — Kunſt, Kupfer zu illuminiren und die Farben zu miſchen, mit Muſtern, Nürnb. 1788. 4. — Der Illuminiſt, oder practiſche Unterweiſung, von ſich ſelbſt ſchön illuminiren und mahlen zu lernen, Nürnb. 1789. 8. —

Ein Secret pour blanchir les eſtampes, von R. Hecquet, findet ſich bey ſeinem Catalogue des Eſtampes gravées d'apres Rubens, Par. 1745. 12. —

Zu den, bey dem Art. Aezkunſt, angeführten Verzeichniſſen von Kupferſtich-Sammlungen kommen noch: Catal. des Volumes d'Eſtampes, dont les planches ſont à la Bibl. du Roi, Par. 1743. f. — Catal. univerſel et raiſonné de toutes les eſtampes françoiſes, p. Mr. Denos. Par. 1770. 8. — —

In Büchern ſind, wie gedacht, eigentliche Kupferſtiche zuerſt in Italien, ums J. 1477 gebraucht worden (S. den Art. Kupferſtecher) Von franzöſiſchen Büchern iſt das erſte, damit verſehene die Peregrination de oultremer en Terre ſainte, Lyon 1488. f. die aber nach deutſchen Holzſchnitten gemacht ſind. Von den, in Deutſchland gedruckten Büchern ſoll das älteſte dieſer Art das Miſſale Herbipolenſe 1481. f. ſeyn (S. die Idée gen. d'une Coll. compl. d' Eſtamp. S. 233.)

Kürze.

(Redende Künſte.)

Ohne Zweifel iſt die Kürze eine der wichtigſten Vollkommenheiten der

der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht alſo den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weiſe. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir ſehen, daß mit Wenigem Viel ausgerichtet wird; und denn iſt die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold iſt, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Dieſen Vortheil drükt Horaz ſehr wol aus:

— — ut cito dicta
Percipiant animi dociles *teneantque* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken von der Kürze des Ausdruks unterſcheiden. Jene beſteht in dem Reichthum der Begriffe; dieſe kommt von einer klugen Sparſamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern erblikt hatte, zurufte: *auch du mein Sohn!* mußte dieſer einzige Gedanke erſtaunlich viel Vorſtellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch dieſen Gedanken in mehr Worten ausdrükte, und ſo weit, als möglich iſt, ausdehnte: ſo wird er doch immer noch ſehr viel ſagen. Eben dieſe Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem ſeine Vergehungen vorgehalten werden: *er wird roth; alles iſt gewonnen* *). Der Ausdruk iſt natürlich, und gar nicht zuſammengepreßt; aber der Gedanke enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieſer Art iſt folgendes aus der Rede für den Milo. *Würde man auch dieſes nicht erzählen, ſondern vormahlen; ſo würde es dennoch offenbar ſeyn, welcher von beyden der Nachſteller ſey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hätte* *). Hier iſt das, was Cicero ſagen wollte, durch eine glükliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will ſagen, daß durch die richtigſte und einfachſte Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unſchuld des einen und die Bosheit des andern ſich offenbar zeigen würden. Um kurz zu ſeyn, ſtellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor, welche die Wahrheit geſchehener Sachen durch keine falſche Auslegung verſtellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft iſt, ſondern blos die wenigſten Worte zum Ausdruk gewählt worden. Von dieſer Art iſt der Ausdruk des Xenophons von dem Fluß Thelaoba, *welcher zwar nicht groß, aber ſchön war* **). Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht geſagt haben: *dieſer war zwar in Anſehung ſeiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüſſe.*

Da die Kürze, es ſey in Gedanken oder im Ausdruk, nur denn vor-

*) Erubuit; ſalva res eſt. Terent. Adelph.

*) Si haec non geſta audiretis, ſed picta videretis: tamen appareret, uter eſſet inſidiator: uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

**) ουτος δε ην μεγας ου καλος δε.

vortheilhaft wird, wenn ſie mit hinlänglicher Klarheit verbunden iſt, ſo muß man ſich dieſer dabey äußerſt befleiſſen. Horaz ſagt viel in dieſen wenigen Worten:

Paulum ſepultae diſtat inertiae
Celata Virtus *).

Aber dieſe Kürze nützet dem, der einer Auslegung dieſer Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stande iſt viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen ſehr reiche Vorſtellung auf einen einzigen Begriff zu bringen, wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zuſtand des Menſchen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenſtand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien ſehr große Dienſt. Auch können viel Gedanken in einen zuſam̃engedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorſtellungen nur eine ausſucht, die natürlicher Weiſe auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege ſagt:

Feriſque rurſus occupabitur ſolum **).

Dieſer einzige Umſtand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, ſchließt tauſend andre Vorſtellungen nothwendig in ſich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigem viel ſagen, ſo muß man ſeinen Gegenſtand von der Seite vorſtellen, von welcher er am ſchnelleſten überſehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann ſehr viel geſagt werden; aber von keiner Seite läßt ſich alles geſchwinder überſehen, als von der, die Horaz durch dieſe Worte zeiget:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, ſcheinet am ſchwereſten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunſt. Dieſer Reichthum iſt ererbt, der andre muß erſt durch Sparſamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunſt dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineſte Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglaſſung des Ueberflüßigen. Hier iſt alles Kunſt. Wenn man ſagen will: es ſey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menſchen zu kennen; weil er ſich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieſes Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil ſeine Vorgeſetzten es verboten haben: ſo ſcheinet es beynahe unmöglich, alle dieſe Begriffe in weniger Worte zuſammen zu faſſen. Doch hat Terenz gerade dieſes weit kürzer ausgedrukt. „Wie willſt du die Sinnesart erkennen, ſo lange Jugend, Furcht und der Hofmeiſter ſie zurüke halten?“

Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
Dum aetas, metus, magiſter, prohibent *)?

Dieſe

*) D. i. Es iſt ein geringer Unterſchied zwiſchen dem, der wegen ſeiner Unthätigkeit im Grabe der Vergeſſenheit liegt, und dem deſſen Thaten nicht mehr bekañt ſind.

**) Epod. XVI.

*) Terent. And. Act. I.

Dieſe Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zuſammengetragen hat: ſo iſt zu Erreichung der möglichſten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke beſonders bearbeitet, und auf die wenigſten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in ſeinen Vorſtellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewieſen, daß die Decemviri dadurch ſich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gutdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Rullus, der das Geſetz von der Austheilung vorgeſchlagen hatte, erwiedern: ſie ſeyen weit entfernt einen ſolchen Mißbrauch ihres Anſehens zu machen. Gegen dieſe Verſicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen: 1) Es ſey immer ungewiß, ob ſie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) ſo gar wahrſcheinlich, daß es geſchehen würde; ſollte es aber nicht geſchehen, ſo würde es doch 3) unſchiklich ſeyn, die Wolfahrt und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne ſie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Dieſe drey Vorſtellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in dieſe Kürze zuſammengebracht. „Erſtlich iſt es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geſchehen möchte; und warum ſollte ich endlich zugeben, daß wir unſre Wolfahrt mehr eurer Gütigkeit, als unſern eigenen klugen Veranſtaltungen, zu danken haben?“ Der lateiniſche Ausdruk iſt noch viel kürzer: Primum neſcio: deinde timeo: poſtremo non committam, ut veſtro beneficio potius, quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus *).

Eine ſolche Kürze iſt fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorſtellungen, welche zugleich würken ſollen, zu thun hat; denn je näher man ſie zuſammendränget, deſto gewiſſer thun ſie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache ſelbſt, oder von dem Verſtande des Redenden her. Eine Sprache verträgt ſie mehr, als eine andre. Im Lateiniſchen und Griechiſchen verſtattet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meiſten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, ſo lange ſie lebend bleiben, ſich immer verändern, ſo ſollte man die glüklichen Neuerungen der beſten Schriftſteller, die der Kürze günſtig ſind, ſorgfältig bemerken, um ſie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiſte iſt in dieſem Stük von den Dichtern zu erwarten, weil ſie am öfterſten in der Nothwendigkeit ſind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieſer Nutzen der Dichtkunſt iſt allein ſchon wichtig genug, daß man das äußerſte zu ihrer Beförderung anwenden ſollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutſche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden iſt, als ſie vorher war. Doch will dieſes nicht ſagen, daß jeder poetiſche Ausdruk ſeiner Kürze halber, ſogleich in die gemeine Rede ſoll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzeſten Sprache kommt noch ſehr viel auf den Verſtand des Redners an. Wer nicht gewohnt iſt, überall die höchſte Vollkommenheit zu ſuchen, die nur der Verſtand ſieht, trifft nicht immer die gröſte Kürze. Sie iſt alſo den Schriftſtellern vorzüg-

*) Or. I. de Lege Agraria.

züglich eigen, die ein zu höhern Wiſſenſchaften aufgelegtes Genie mit Geſchmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutſchen. Schon in dieſer Abſicht allein iſt ſein Uſong ein höchſt ſchätzbares Werk, und kann zum Muſter des kurzen Ausdruks dienen.

L.

La.
(Muſik.)

Mit dieſer Sylbe wird nach der Aretiniſchen Solmiſation der letzte oder ſechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich iſt La immer die natürliche, oder diatoniſche Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, ſo bezeichnet La den Ton A; iſt G der Grundton, ſo wird der Ton E mit La bezeichnet *).

Labyrinth.
(Gartenkunſt)

Mit dieſem Worte, das von ägyptiſcher Herkunft zu ſeyn ſcheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Luſtgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge ſo ſeltſam durch einander laufen, daß man ſich ſchwerlich aus denſelben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Luſtgärten gemein; itzt aber ſind ſie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptiſchen Gebäude her, das ſo ſehr weitläuftig und mit ſo mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man ſich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man ſich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theſeus ſo berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muſter des Aegyptiſchen ſoll aufgeführt haben. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß es eine ſehr weitläuftige Berghöle geweſen, wie die Baumannshöle in Deutſchland iſt. Wäre es ein ſo maſſives Gebäude geweſen, wie Plinius vorgiebt, ſo läßt ſich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spur deſſelben mehr übrig geweſen. Alſo gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem erſten Baumeiſter aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Mährchen, dergleichen ſie ſehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künſte zuzuſchreiben *).

Lächerlich.
(Schöne Künſte.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unſerm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches; und der ſeltſame Zuſtand des Gemüths, der das Lachen verurſachet, entſteht aus der Ungewißheit unſers Urtheils, nach wel-

*) S. Solmiſation.

*) S. Künſte.

welchem zwey widerſprechende Dinge gleich wahr ſcheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding ſey ſo, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerſtört. Man lacht beym Kützeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wolluſt empfinde; bey ſeltſamen Taſchenſpielerkünſten, weil man nicht weiß, ob das, was man ſieht, würklich oder eingebildet iſt. Wenn ein Narr klug, ein junger Menſch alt, ein furchtſamer Haſe beherzt thut; oder wenn einer etwas ſucht, das er in der Hand hat: ſo fühlen wir uns zum Lachen geneigt, weil wir Dinge beyſammen zu ſehen glauben, die unmöglich zugleich ſeyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidiſchen Satzes von dem vermeinten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, geleſen hat; ſein Auge ſieht einen Winkel, und ſein Verſtand ſagt ihm, daß keiner da ſey. Nichts iſt wunderbarer und überraſchender, als daß man zwey einander gerade entgegengeſetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein ſagen ſoll. Dieſes ſcheint man doch in den erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Beluſtigende in der Sache, wenn ſie blos als ein Gegenſtand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unſchuldiges Mädchen, wenn es ſeine Einwilligung in eine Sache geben ſoll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit nein, und die Liebe ja ſagt. Wie ſoll beydes zugleich ſtatt haben können?

Das Lachen hat ſeinen Grund blos in der Vorſtellungskraft, in ſofern ſie die Beſchaffenheit der Sachen als einen Gegenſtand der Neugierde beurtheilet; ſo bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erſcheinung einer innigſt geliebten Perſon, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichſten Freude Platz machte. In dem erſten Augenblik der Erſcheinung würkte blos die Vorſtellungskraft, die das Seltſame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Perſon abweſend und doch gegenwärtig ſeyn ſollte. Sobald die würkliche Gegenwart entſchieden, und das Ungewiſſe verſchwunden war, überließ man ſich den Empfindungen des Herzens. Alſo dauert das Lachen nur, ſo lange die Ungewißheit dauert, und ſo lange die Sache räthſelhaft iſt. Darum beluſtiget ſich kein Menſch mehr an den ſeltſamſten Taſchenſpielerkünſten, ſo bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menſchen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfſinn oder Aufmerkſamkeit genug, das Räthſel aufzulöſen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird ſchon eine künſtlichere Verwiklung der Sachen erfodert ſcharfſinnige, als einfältigere Menſchen lachen zu machen.

Es ſcheinet, daß die verſchiedenen Arten des Lächerlichen ſich auf zwey Hauptgattungen bringen laſſen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengeſetzt ſind.

Die erſte Gattung entſteht aus Vereinigung ſolcher Dinge, die nach unſern Begriffen unmöglich zugleich ſeyn können, weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren

ren Zuſammenhang unbegreiflich und abentheuerlich iſt. Wir wollen der erſten Gattung den Namen des ungereimten, der andern des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere beſondere Arten in ſich; aber es würde zu weitläuftig ſeyn, alle aus einander zu ſetzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich ſeyn.

Das ungereimte Lächerliche entſtehet auf verſchiedene Weiſe: zuerſt aus dem Widerſprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtſamer beherzt, eine häßliche Alte ſchön und jung, ein Unwiſſender gelehrt thut, und dergleichen: ſo fallen ſie völlig ins Lächerliche. Beyſpiele davon ſind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht alſo die Menſchen lächerlich, deren Reden und Handlungen ſo vorgeſtellt werden, daß dieſes Widerſprechende darin auffällt. Sehr oft macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was ſie ſich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was ſie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernſt für ſie intereſſiren. Voltaire hält ohne Grund dieſes für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke *). Es fällt aber meiſtentheils ins Niedrige. Wenn Perſonen von Geſchmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen ſollen, ſo müſſen ſie doch etwas feines haben, der Widerſpruch muß nicht ſogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfſinn dazu gehören ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß ſeltſam und außerordentlich ſeyn.

*) J'ai cru remarque qu'il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire uuiverſels qu'à l'occaſion d'une mépriſe. — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout ſon cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue,

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn er bis zur Ungereimtheit ſteigt, lächerlich, wie man an vielen übertriebenen Carricaturen ſieht. Und denn bekommt es noch einen ſtärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernſtes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So iſt die ungeheure Prahlerey des Miles glorioſus beym Plautus lächerlich, wenn er ſagt:

> Poſtridie natus ſum ego — quam
> Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn ſein Knecht mit ernſthafter Mine hinzuthut:

> Si hic pridie natus foret quam
> ille, hic haberet regnum in
> cœlo *).

Drittens wird dieſes Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an ſich richtiger Gedanken oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, deſſen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher ſie auf eine ungereimte Weiſe verſteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hanibal gegen die Römer aufwiegelte, dieſem Feldherrn ſein Heer zeigte, welches ungemein prächtig u. reich gerüſtet, ſonſt aber vermuthlich ſchlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieſes für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der ſchlaue Carthaginenſer: die Römer ſeyen ihm zwar als ein ſehr habſüchtiges Volk be-

*) Mil. Glor. Act. IV. ſ. 2.

bekannt, doch glaube er, daß ſie ſich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So ſind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von ſeinem Schatzkäſtchen Dinge ſagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieſes Lächerliche ſteigt aufs höchſte, wenn die Mißdeutungen ernſtlichen Streit zwiſchen den Perſonen verurſachen, die einander ihre Worte ſo ungereimt auslegen.

Viertens entſtehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden: wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer u. mächtiger Staaten mit ſeinem zerriſſenen Wammes vergleicht. Die meiſten Parodien gehören zu dieſer Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieſer Art *).

Vielleicht giebt es mehr Arten des ungereimten Lächerlichen.

Das abentheuerliche Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt ſeine Kraft von einer höchſtſeltſamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben iſt. Dieſes iſt die Gattung, deren Horaz im Anfang ſeines Schreibens über die poetiſche Kunſt erwähnet:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere ſi velit et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, et turpiter atrum
Deſinat in piſcem mulier formoſa ſuperne:
Spectatum admiſſi riſum teneatis Amici?

Hieher gehören erſtlich die ſeltſamen *Abentheuer*; wovon kein Menſch den Zuſammenhang einſieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comiſchen Romanen vorkommen, poſſirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien ſieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen ſolcher Menſchen, die wahre Originale ſind, welche ganz außer die Ordnung der Natur treten, die immer ſo denken und handeln, wie ſonſt kein Menſch thun würde. Ferner das Seltſame und Abentheuerliche in Vergleichung ſolcher Dinge, zwiſchen denen nur eine wilde und ausſchweifende Phantaſie Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menſchen eingefallen wären. Von dieſer Art des Lächerlichen findet man eine ſehr reiche Aerndte in Butlers Hudibras. Nicht nur ſeine Helden ſind poßirliche und abentheuerliche Narren, ſondern die beſtändigen Anſpielungen der albernſten Handlungen dieſer niedrigen Originale auf ſehr ernſthafte Begebenheiten und Unternehmungen derſelben Zeit, machen dieſes Gedicht ungemein ergötzend.

Dieſes ſey von der Beſchaffenheit der lächerlichen Gegenſtände geſagt.

Auch das Lachen ſelbſt iſt von verſchiedener Art: rein und blos beluſtigend; oder mit andern Empfindungen vermiſcht, nach Beſchaffenheit der Veranlaſſung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, ſo thut es eine ganz andere Würkung,

*) S. Naiv.

kung, als wenn wir es an Perſonen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon iſt. Im erſten Fall iſt es rein und blos beluſtigend, wie bey ſeltſamen poßirlichen Begebenheiten. Entſteht es aber aus Einfalt, ſo miſcht ſich ſchon ein kleiner Hang zum Spotten in daſſelbe; wir ſehen gerne, daß andre ſich weniger ſcharfſinnig zeigen, als wir ſind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Perſonen, denen wir nicht gewogen ſind, oder die wir gar haſſen, ſo miſcht ſich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Perſonen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthigt zu ſehen, iſt hinlänglich uns lachen zu machen.

Hieraus entſteht die verſchiedene Anwendung des Lächerlichen in den ſchönen Künſten. Es dienet entweder zur Beluſtigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Beluſtigung dienen, iſt anderswo geſprochen worden *). Hier iſt blos der Stoff zu dieſen Werken und deſſen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entſteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verſpotten können. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon ſo eben geſprochen worden.

Alle Hauptzweige der ſchönen Künſte können dieſes Lächerliche brauchen: die Dichtkunſt auf mancherley Weiſe, vorzüglich in ſcherzhaften Erzählungen und in der Comödie; die Tanzkunſt und Muſik in comiſchen Balleten; die zeichnenden Künſte auf mancherley Art, am vorzüglichſten aber in hiſtoriſch-comiſchen Stüken.

*) S. Scherzhaft.

Soll aber dieſe Art des Lächerlichen auf eine den ſchönen Künſten anſtändige Art gebraucht werden, ſo muß es nicht in das Abgeſchmakte, oder grobe Niedrige fallen, ſondern mit feinem Geſchmak durchwürzt ſeyn. Es wird abgeſchmakt und albern, ſo bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrſcheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt ſich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in ſchlechten Poſſenſpielen ein Menſch über einen andern wegſtolpert, den er gar wol geſehen hat; oder wenn er ſich blind und taub ſtellt, wo jedermann ſieht, daß er es nicht iſt; oder wenn jemand etwas naives ſagt, oder thut, wobey jedermann merkt, daß es blos poſſenhafte Verſtellung iſt. Unſere deutſche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, ſich von ſolchen Poſſen, wovon ſelbſt Moliere nicht rein iſt, zu reinigen; aber die comiſchen Opern führen es nicht ſelten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künſtler ſich vor dem Uebertriebenen und Unwahrſcheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menſchen die menſchliche Phyſionomie laſſen, und ſie auf eine geſchikte und wahrſcheinliche Weiſe mit der Phyſionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, ſondern verſtändige Menſchen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menſchlichen Körper, ſo iſt die Sache blos unſinnig, und nicht mehr luſtig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung ſolcher Menſchen beluſtigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegenſatz mit den unſrigen machen,

ſo muß er uns nicht völlig alberne und abgeſchmakte Menſchen zeigen: dieſe verachten wir auf den erſten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln: denn dieſe ziehen unſre Aufmerkſamkeit nicht an ſich.

Niemand bilde ſich ein, daß zu dieſer Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantaſie gehöre; ohne feinen Witz u. großen Scharfſiñ wird keiner darin glüklich ſeyn. Es iſt eben ſo ſchwer, einen Roman, wie der Gil-Blas iſt, zu ſchreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geſchichte der Kunſt ſelbſt beweiſt, wie wenig Zeichner ſind, die in Carricaturen das Geiſtreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche, nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contraſt zwiſchen Dingen, wo wir ſie nicht würden geſehen haben, ſehen nur Menſchen, die ſcharfſinniger ſind als wir, und dadurch ſetzen ſie uns in den zweifelhaften Zuſtand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig iſt. Die Kunſt zu ſcherzen iſt ſo ſelten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger iſt die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Beſſerung der Menſchen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem iſt nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verſpottet zu werden, und es iſt kaum eine Leidenſchaft, mit der ſo viel ausgerichtet werden kann, als mit dieſer. Mancher ließe ſich eher ſein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich ſeyn wollte. Hier iſt alſo für den Künſtler Ruhm zu erwerben; er kann die Menſchen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder böſen Gewohnheit heilen, und jede ſchädliche Leidenſchaft im Zaum halten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der erſten Gattung ſchiket ſich vorzüglich zu dieſem Gebrauch; es darf nur auf Menſchen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comiſche Schaubühne kann hiezu die beſte Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauſpiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird *). Auf die ſpottende Comödie kann man anwenden, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel ſagt: ſie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem ſie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos ſtellt, erwekt ſie die Furcht, lächerlich zu werden. Rouſſeau ſpricht ihr dieſen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falſchen Lichte geſehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß ſie lächerlich ſind; dieſe kann man nicht beſſern. Aber wie mancher Menſch findet ſich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unſerm eigenen Geiſt erzeuget, nicht aus unſrer verkehrten Art zu ſehen entſtanden ſind; wir haben ſie eingeführt gefunden, und es iſt uns nur nicht eingefallen, ſie an dem Probirſtein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, ſo erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Menſch würde ſich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtſinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlaſſen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, ſo verwahrt er ſich dagegen. Wie mancher verſtän-

*) S. Schauſpiel.

ſtändige Gelehrte würde nicht ein Pedant ſeyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rouſſeau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen iſt, ſondern auch Verſtändige anſtekt; ſo wie das Laſter nicht blos den verworfenen Menſchen, in deren Herzen es entſpringt, eigen iſt, ſondern auch gute Menſchen übereilen kañ. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verſtändige Menſchen ſind von Thorheiten und Vorurtheilen, die ſie durch Anſtekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anſtekung zu verwahren. Sollte dieſes nicht weit leichter und natürlicher ſeyn, als daß ſie davon angeſtekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum ſollten ſie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher geſprochen *).

Wo man die Beſſerung zur Abſicht hat, muß die Narrheit ſelbſt, nicht die Perſon des Narren, den man beſſern will, lächerlich gemacht werden. Man muß ſich ſogar in Acht nehmen, daß er ſich nicht gleich perſönlich getroffen glaube; er muß erſt brav mitlachen, und erſt am Ende muß man ihm ſagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menſchen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie ſind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre ſind ſie unſchädlich, weil ſie nicht anſteken. Kein Menſch, der noch einigen Verſtand hat, glaubt ſich in dem Falle zu finden, äußerſt lächerlich zu ſeyn, oder zu werden. Er macht alſo keine Anwendung auf ſich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben ſo behutſam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menſchen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad ſchreken, ſie liegen außer ſeinem Kreis; und ſo iſt auch das Tollhaus keine Warnung, die man verſtändigen Menſchen geben könnte. Wer in Molieres Tartuffe, oder Harpagon ſich ſelbſt erkennt, wird dadurch nicht gebeſſert; denn er hat alle Scham bereits verloren: ein feinerer Tartuffe und Harpagon aber wendet dieſes grobe Lächerliche nicht auf ſich an.

Darum ſoll der comiſche Dichter, der die Menſchen von Thorheiten befreyen, oder ſie davor warnen will, ſowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung deſſelben vorſichtig ſeyn. Er ſoll uns nicht grobe Narrheiten, die wir ſelbſt auch hinlänglich bemerken, ſondern unſre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtſamkeit, oder aus Mangel des Scharfſinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen laſſen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir überſehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, ſo warne er uns bey Zeiten davor; vor groben Narrheiten

*) S. Reflexions philoſophiques ſur l'utilité de la poeſie dramatique, in den Memoires der Preußiſchen Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1760. S. 337. u. ff.

heiten halten wir uns durch uns ſelbſt ſchon genug verwahret.

Hier iſt leicht zu ſehen, daß nur die ſcharfſinnigſten Köpfe, die viel weiter als andre, auch nicht unverſtändige Menſchen, ſehen, zu dieſem Werk aufgelegt ſind. Wer nicht über alle andre Menſchen wegſieht, muß ſich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comiſche Dichter dieſer Art ſo ſehr ſelten ſind. Wo es auf bloße Beluſtigung ankommt, wovon vorher geſprochen worden, da hat es ſo viel nicht auf ſich; eine gute comiſche Laune iſt dazu hinlänglich, wiewol auch dieſe ſchon eine ziemlich ſeltene Gabe iſt. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menſchen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieſes, um junge comiſche Dichter zu warnen, daß ſie ſich nicht zu früh in dieſes Feld wagen; ſie mögen erſt verſuchen uns zu beluſtigen; aber ehe ſie uns vom Lächerlichen zu heilen verſuchen, müſſen ſie ſehr gewiß ſeyn, nicht daß ſie gemeine Narren, ſondern auch klügere Menſchen, überſehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menſchen und der Welt, von den tiefſten Einſichten der Philoſophie unterſtützet. Die aber dieſe Kenntniß und Einſicht durch langes Beobachten und ſcharfes Nachdenken erlangt haben, beſitzen denn ſelten noch die comiſche Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieſer Schwierigkeit iſt es noch mehr zuzuſchreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutſche Schaubühne noch ſo wenig Gutes in dieſer Art aufzuweiſen hat. Es iſt wahr, daß Deutſchland blos zur Beluſtigung weniger comiſche Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und ſich weniger nach andern umſieht, um es ſo zu machen wie ſie. Der Deutſche ſcheuet ſich ungeſchikt zu ſcheinen, und hat nicht Muth genug ſich ganz ſeinem Gutdünken zu überlaſſen; darum iſt er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deeſt materia, ſed artifex. Es fehlet uns an Geiſtern, die von einer gewiſſen Höhe auf uns herabſehen, und dann Luſt und Laune genug hätten, ſich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das ſie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland ſteht hoch genug, um ſeine Nation zu überſehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel ſo hoch, daß nur die, die das ſchärfſte Geſicht haben, deutlich darin ſehen; man muß ſchon über die gemeinen Thorheiten weit weg ſeyn, um ſich von ihm von verſtekteren heilen zu laſſen. Leſſing ſcheinet einen ſtärkern Hang zur tragiſchen Muſe zu haben; und ſein Lachen zieht meiſtentheils ins Bittere. Liſcow würde der comiſchen Bühne in dieſer Art große Dienſte geleiſtet haben, wenn er ſich dieſes vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieſer Gattung ſcheinet einer der ſchwereſten Theile der Kunſt zu ſeyn. Die größte Sorgfalt muß auf die Wahrſcheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, ſo bald der Zuhörer glaubt, daß es ſolche Narren, wie man ihm vorſtellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorſtechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verſchiedenen Arten, hiebey zu verfahren, aus einander zu ſetzen. Im Grunde müſſen ſie mit den verſchiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die

Thorheit iſt ein Irrthum, deſſen Widerſpruch an den Tag zu bringen iſt. Wollte ſich hier jemand die Mühe nehmen, die Ariſtoteles genommen, da er ſeinen Elenchus geſchrieben hat: ſo würden wir alle mögliche Arten, das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyſpiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen iſt die, da man den falſchen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimmt iſt, die Falſchheit deſſelben zeiget. Gerade ſo kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu ſetzen. So würde das bekannte Geſpräch zwiſchen dem Pyrrhus und Cineas eine ſchöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieſer wollte dem Pyrrhus ſeine Thorheit die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer ſollen ein ſehr kriegeriſches Volk ſeyn; — doch wir werden ſie beſiegen. Aber zu was ſoll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das verſteht ſich von ſelbſt. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, ſo wird uns in ganz Italien niemand mehr widerſtehen, weder Grieche noch Barbar. Alſo werden wir Meiſter von ganz Italien ſeyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehſt du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Wer ſollt' uns nun hindern, dieſe glükliche und volkreiche Inſel zu erobern.

Cin. Das läßt ſich wol hören. Es iſt ſo itzt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles todt iſt. — Dieſes ſoll alſo denn das End' unſrer Eroberung ſeyn?

Pyrr. Du überlegſt die Sachen nicht, Cineas. Dieß alles ſoll nur ein Vorſpiel größerer Unternehmungen ſeyn. Wer ſollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem ſo nahe liegenden Afrika und Carthago Luſt bekommen? — Haſt du nicht geſehen, daß Agathokles, derdoch mit ſo wenig Schiffen, und nur wie verſtohlner Weiſe aus Sicilien dahin geſeegelt war, ſich beynahe davon Meiſter gemacht hat? Wer wird denn uns, da wir eine ſo große Macht haben, Widerſtand thun?

Cin. Kein Menſch. Denn können wir auch wieder zurükekehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrſchen. Das iſt ſicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen dieſen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gaſtereyen und Luſtbarkeiten anſtellen, und recht luſtig ſeyn.

Cin. Was hindert uns denn dieſes gleich itzt zu thun? Warum ſollen wir mit ſo viel Arbeit, mit ſo viel Gefahr, mit ſo viel Blutvergießen etwas in der Ferne ſuchen, was ſchon itzt in unſ-

rer Gewalt iſt, da wir würklich alles beſitzen, was zu jenem luſtigen Leben nöthig iſt?

Auf eine ähnliche Weiſe kann man auch andere Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringſten iſt. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu ſetzen; doch müßte allemal der Scharfſinn und die comiſche Laune beym Gebrauch derſelben vorausgeſetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunſt zu ſpotten ſo wenig als andre Künſte. Cicero wünſchte ein Syſtem dieſer Kunſt zu haben, ob er gleich wol ſah, daß die Natur das Beſte dabey thun müßte *).

Wiewol die Comödie die vorzüglichſte Gelegenheit hat, dieſes Lächerliche anzuwenden, ſo kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden: in allen Dichtungsarten; im Geſpräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künſten angehe, kann man am deutlichſten aus Hogarths Werken, beſonders aus ſeinen Zeichnungen zum Hudibras ſehen. Dem Redner kann es höchſt vortheilhaft ſeyn; wenn er ſeine Gegner lächerlich zu machen weiß, ſo hat er ſeine Sache meiſt gewonnen: denn man iſt geneigt ſich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichſten Widerlegung.

*) Cujus utinam artem aliquam haberemus! ſed domina natura eſt. De Oratore Lib. II.

Einen ſehr großen Nutzen hat die Kunſt, fein über Thorheiten zu ſpotten, auch im gemeinen Leben, nicht nur um ſich gegen Narren in Sicherheit zu ſetzen, ſondern auch um die Menſchen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es iſt ein wahres Glük unter ſeinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der ſie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem ſchönen Geſchlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und ſie von der ihrem Geſchlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget: ſo dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünſchen, daß dieſe Gabe zu ſpotten nur redlichen Menſchen zu Theil würde, weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rouſſeau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unſittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenſtände lächerlich zu machen ſuchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Shafteſbury ſich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienſt anzuhängen ſucht, nicht darauf hafte, ſondern vielmehr ein Pobierſtein deſſelben ſey *). Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er ſo viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe ſelbſt darüber zum Narren worden ſey **). Um ſo viel leichter iſt es, wenn man oft verſucht, ſich etwas von der lächerlichen Seite vor-

*) Eſſay on the freedom of Wit and Humor.

**) Adeo illum riſi, ut pene ſim factus ille.

vorzuſtellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyſpiele genug, daß aus Scherz Ernſt wird. Alſo iſt es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren ſoll, etwas lächerliches zu ſuchen. Mancher, der gewohnt iſt, die poſſenhafte Aeneis des Scarrons zu leſen, wird ſchwerlich die Aeneis ſelbſt mit dem Ernſte leſen können, den er ſonſt dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da er zur Züchtigung des Bosheit gebraucht wird. Cicero hat dieſe wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er ſagt ausdrüklich, man müſſe Miſſethäter härter, als mit Spott beſtrafen †). Aber dieſes geht nicht allemal an. Es giebt Böſewichte, die über die Geſetze erhaben ſind; andre ſind eine Peſt der menſchlichen Geſellſchaft, und wiſſen ihre Bosheit ſo liſtig auszuüben, daß man die Geſetze gegen ſie gar nicht brauchen kann. Dieſe können nur mit der Geißel des Spötters gezüchtiget werden; es iſt die einzige Art ſich an ihnen zu rächen. Beſſern kann man ſie nicht dadurch; dieſes iſt auch nicht die Abſicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wohl daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Böſewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung ſeiner Bosheit doch große Hinderniſſe in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung ſteht, iſt ſelten fürchterlich.

Wer unternimmt, einen großen Miſſethäter, dem man durch die Geſetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in ſeinen Spöttereyen ſo ſehr ſorgfältig zu ſeyn. Auch der Pöbel muß ſeiner ſpotten; folglich iſt alles, was ihn beſchimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wenn Tartuffe ſich in ſeiner verliebten Tollheit ſo grob hintergehen läßt: ſo ſehen ſie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrſcheinlichſte Narrheit, der man ihn beſchuldiget, kann gute Würkung thun. Ariſtophanes beſchuldiget den Sokrates in ſeinen Werken ſo viel grober Narrheiten, daß kein Verſtändiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philoſoph dadurch verächtlich worden ſeyn.

Die ſogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu dieſem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Menſch in dieſer Art Spötterey geſchikter, als Ariſtophanes. Unſre heutigen Staatsverfaſſungen haben dieſen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte geſprochen werden *).

Die, von H Sulzer angeführte Meynung des L. Shaftesbury iſt bereits von Leibnitz in einem, in dem Recueil de div. pieces ſur la Philoſ. la Rel. nat u. ſ. w. Bd. 2. S. 311. (Ausg von 1759) befindlichen Auff. geprüft und widerlegt worden. Ausführlicher iſt dieſes in dem Eſſay on the Characteriſtiks of the Earl of Shaftesbury by J Brown, L. 1751. 8. in dem 1ten Verſ. geſchehen; der wieder in der Vindication of L. Sh. on the ſubject of Ridicule, Lond. 1751. 8. beſtritten worden iſt. Auch C. F. Flögel hat jene Meynung in ſ. Ge-

†) Facinoroſos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. Lib. II.

*) S. Satyre.

Geſchichte der komiſchen Litterat. Bd. 1. S 104 u. f. zum Theil widerlegt; aber an J. C. Adelung Ueber den Styl, Bd. 2. S. 227 dritte Ausg., hat ſie einen, wie mir dünkt, richtigen Vertheidiger gefunden. — —

Die Erklärungen der Alten, als des Ariſtoteles, Cicero und Quintilian, von dem Lächerlichen, ſo wie die Erklärung mehrerer Neuern, hat J. Riedel, in dem VIII Abſchn. ſ. Theorie der ſch Kſte. und Wiſſenſch. Jena 1767 8. S. 97 u f. unter der Aufſchrift: Vom Lächerlichen und Belachenswerthen geſammelt. — —

Unter den Neuern haben, vom Lachen und Lächerlichen beſonders gehandelt, in lateiniſcher Sprache: Vinc. Madius, in einem Auff De Ridiculis, bey ſ. Ausg. der Poetik des Ariſtoteles, Ven. 1550. fol. — — In franzöſiſcher Sprache: Reflect. ſur le Ridicule, p. Mr. J. B. Morgan Abbé de Bellegarde, Amſt. 1699. 12. 1701. 12. Engliſch, Lond. 1706. 12. 1739 12. 2 B. Deutſch, von Ph. B. Sinold von Schütz († 1742) — Eſſ. hiſtor. et philoſ. ſur les princ. ridicules des differentes Nations, p. Mr. G. Dourx, 1766. 12. — Des cauſes phyſ. et morales du Rire . . . Amſt. 1768. 8. Engl. 1770. 12. Deutſch, Prag 1771. 8. — — In engliſcher Sprache: Die No. 47 und 249 des Spectator. — Ein Auff. über das Lachen, geſchr. im J. 1741. Deutſch im 4ten Bd. S. 299 des Brittiſchen Muſeums für die Deutſchen — Eſſay on Ridicule, Lond. 1753. 8. — Al. Gerard, in dem 6ten Abſch des 1ten Th ſ. Verſuches über den Geſchm. S. 68 d. U Von dem Gefühl od. Geſchmack des Lächerlichen. — H. Home, in dem 7ten und 12ten Kap ſ. Elements of Criticism. — Monboddo, in ſ. W. von dem Urſprunge und Fortg. der Sprache Th. 2. S. 389 d. d. Ueberſ. — Thoughts on Laughter to Hibernicus, drey Briefe von Hutcheſon, veranlaßt durch die bekannte Erklärung des Hobbes vom Lachen (in dem Tract. De Homine C. XII. §. 7.) und die 47te Nummer des Zuſchauers, in den Letters concerning the true foundation of virrue, Glasg. 1772. 8. S. 93 u. f. Deutſch im 32ten Bde. S. 1 und 179 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Eſſay on laughter von J. Beattie, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Edinb. 1776. 4. Deutſch, im 2ten Th ſ Neuen philoſ Verſuche, Leipz. 1780. 8. — Campbel, in der Philoſophy of Rhetorik, Bd. 1. Ch. 2 und 3. S 41 u f. — Prieſtley in der 24ten ſ. Vorleſ. über Redekünſt und Kritik, S. 208 u. f. d. d. Ueberſ. — On Wit, Ridicule and Humour, ein Auff. in den Transact. of the Iriſh Acad. 1788. von Will Preſton. — — In deutſcher Sprache: Auſſer dem bereits angeführten Abſchn. aus J. Riedels Theorie, Ein Auff. in dem 25ten Bde. S. 273 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. veranlaßt durch das 2te Cap. der 2ten Abtheil. des dritten Abſchn.. des 2ten Buches, im 1ten Bande von J. G. H. Feders Unterſ. über den menſchl Willen. — A. W. Eberhard, in ſ Theorie der ſch Wiſſenſch § 75. S. 104. der 1ten Ausg. — Der 13te Abſchn. S. 394. in J. C. Königs Philoſ der ſch. Künſte — Der 4te Abſchn. des 2ten Hauptſt. im 1ten Th. S. 343. von A H. Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. — J. C. Adelung, in der 6ten Abtheil. des erſten Abſchn. vom 2ten Th. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 195. der 3ten Ausg — Kepplers Crit. Unterſuchung über die Urſache und Wirkung des Lächerlichen, Cilli 1792. 8. 2 Th. — In wie fern, zur Verſtärkung des Lächerlichen, Häßlichkeit und Ekel dienen können, Leſſing im Laocoon, S. 233. vergl. mit dem erſten der Krit. Wälder 21. S. 244 u. f. — — S. übrigens den Art. Comiſch.

Lage der Sachen.
(Schöne Künſte.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem franzöſiſchen Wort Situation ausdrükt, verſteht man die Beſchaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewiſſen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige als eine Würkung deſſen, das vorhergegangen, und als eine Urſache deſſen, das noch erfolgen ſoll, anſieht. Wenn wir uns den Augenblik vorſtellen, da Cäſar vom Brutus und ſeinen Mitverſchwornen ſoll umgebracht werden; in dieſem Augenblik aber die Handlung als ſtille ſtehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Perſonen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umſtände, und dieſes alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben: ſo faſſen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In dieſen Umſtänden ſtellt man ſich etwas, das geſchehen ſoll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwürkend, oder als leidend anſieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerkſamkeit den Erfolg von ſo vielen auf einmal zuſammenkommenden mit oder gegen einander würkenden Dingen. Iſt die Handlung an ſich ſelbſt wichtig, und itzt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, ſo befinden wir alsdenn uns ſelbſt, als Zuſchauer, in einem merkwürdigen Zuſtande, voll Neugierde, Würkſamkeit und Erwartung. Ein ſolcher Zuſtand hat ungemein viel reizendes für lebhafte Gemüther, und es ſcheinet, daß wir das Vergnügen unſrer Exiſtenz nie vollkommener genießen, als in ſolchen Umſtänden. Welcher Menſch könnte in einem ſolchen Falle ohne den bitterſten Verdruß ſich in der Nothwendigkeit befinden, ſein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe ſeine Neugierde über die Erwartungen deſſen, was geſchehen ſoll, befriediget iſt?

Deswegen iſt in dem Umfange der ſchönen Künſte nichts, das uns ſo ſehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, iſt eines der wichtigſten Talente des Künſtlers. Man ſieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe ſcheinenden und unvermeidlichen Ausbruch ſolcher Dinge beſtehe, die lebhafte Leidenſchaften erweken. Das, was wir vor uns ſehen, ſetzt uns in Erwartung, die mit Furcht oder Hoffnung, mit Verlangen oder Bangigkeit begleitet iſt. Je mehr Leidenſchaften dabey rege werden, je mehr intereſſirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig iſt, können ſich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde ſehr intereſſirt. Man wünſcht zu ſehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander ſtreitend, ſehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Perſonen in einem völligen Irrthum und in falſchen Erwartungen ſind, oder wo überhaupt etwas widerſprechendes in den Sachen iſt; wo man einen ſtarken Contraſt gewahr wird, gehören unter die intereſſanteſten, und können nach Beſchaffenheit der Sachen ſehr tragiſch, oder ſehr comiſch ſeyn. Das Intereſſante dieſer Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegen-

gengeſetzten Dinge. Unſer Gemüth iſt alsdenn in der lebhafteſten Faſſung, wenn alles, was zur Hervorbringung eines Zuſtandes erfodert wird, vorhanden zu ſeyn ſcheinet, ohne daß dieſer Zuſtand erfolget. Wenn wir Zuſchauer eines wichtigen Unternehmens ſind, an deſſen gutem oder ſchlechtem Erfolg wir ſtarken Antheil nehmen: ſo ſind wir auf das Lebhafteſte in den Augenbliken intereſſirt, da wir die Entſcheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieſer Zuſtand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil deſſen, was wir erwarten, ſo entſteht eine Erſchütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöſchlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt iſt zu gelingen oder zu mißlingen, ſo entſteht eine ausnehmend lebhafte Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, weñ wir ſehen, daß die Perſonen, dennen am meiſten an einem gewiſſen Erfolg gelegen iſt, das Gegentheil von dem thun, was ſie thun ſollten. Man kann ſich in ſolchen Umſtänden kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwürken. Wenn wir ſehen, daß ein Menſch das, was er am ſorgfältigſten verbergen ſollte, ſelbſt verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unſerm Wunſche nach thun ſollte, oder wenn er ſonſt in einem großen und wichtigen Irrthum iſt: ſo fühlen wir eine ſtarke Begierde ihn zurecht zu weiſen. Wenn wir ſehen, daß Ulyſſes das Geheimniß ſeiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch ſelbſt verräth: ſo entſtehet in uns eine lebhafte Beſorgniß. Wir ſind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemneſtra bey ihrer Ankunft in Aulis ſo vergnügt ſehen, da wir doch wiſſen, wie ſehr ſie ſich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Böſewicht, wie Aegyſth iſt, über ſeine vermeinte Glükſeligkeit in dem Augenblik frohloken ſehen, da der Dolch ihn zu ermorden, ſchon gezogen iſt. Ueberhaupt ſind ſolche Lagen, wo der Zuſchauer die handelnden Perſonen über Hauptangelegenheiten im Irrthum ſieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchſt intereſſant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Oreſtes, der vor ihr ſteht, als todt beweinen ſehen, da wir wiſſen, daß er auf dem Punkt ſtehet, ſich zu erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verſtand und die Neugierde intereſſiren, da man äußerſt begierig iſt zu ſehen, wie die Sachen laufen werden; wie ſich eine Perſon aus einer großen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird; wie hier die Unſchuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu ſehen. Solche Lagen ſind allemal als ſittliche oder politiſche Aufgaben anzuſehen, deren Auflöſung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Verſteht er die Kunſt, ſie natürlich, ohne erzwungene Maſchinen, ohne Hülfe völlig unwahrſcheinlicher ohngefährer Zufälle aufzulöſen, ſo hat er dadurch unſre Erkenntniß erweitert. Alſo können ſolche, blos für die Neugierde intereſſante Lagen, ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menſchlichen Geſchäfften unzählige Lagen vor, wo es äußerſt ſchwer iſt, mit einiger Zuverſicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von ſolchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt ſind, je mehr Fertigkeit müſſen wir auch haben, uns

ſelbſt in ähnlichen Fällen zu entſchließen. Und dieſes iſt einer der Vortheile, die wir aus der epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt ziehen können, wenn nur die Dichter eben ſo viel Verſtand und Kenntniß des Menſchen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen ſind mehr leidenſchaftlich, und dienen hauptſächlich unſer Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig iſt, darin rege zu machen. Man kann ſich in traurigen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in ſchmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn iſt die ganze empfindende Seele in ihrer größten Lebhaftigkeit. Man lernet ſein eigenes Herz nie beſſer kennen, als wenn man Gelegenheit hat, ſich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens ſtarken Einfluß haben.

Die Dichter müſſen demnach keine Gelegenheit verſäumen, uns, wenigſtens als Zuſchauer oder Zeugen, in ſolche Lagen zu ſetzen. Die epiſchen und dramatiſchen Dichter haben die beſten Gelegenheiten hiezu, und müſſen dieſes für eine ihrer wichtigſten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menſchen der Dichter hat, je geſchikter iſt er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugſame Kenntniß der Welt, iſt dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, ſo muß er ſich Mühe geben, uns dieſelbe recht lebhaft vorzuſtellen; er muß wiſſen, unſre Aufmerkſamkeit eine Zeitlang auf derſelben zu erhalten. Er ſoll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kan, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geſchehen laſſen; ſondern entweder durch die Perſonen, die bey der Handlung intereſſirt ſind, oder im epiſchen Gedicht, durch ſeine Anmerkungen und Beſchreibungen, uns die wahre Lage der Sachen ſo ſchildern, daß wir ſie ganz überſehen. Die Regel des Horaz:

> Semper ad eventum feſtinat et in medias res,
> Non ſecus ac notas, auditorem rapit; —

hat nicht überall ſtatt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwiklung der Sachen geſchehen laſſen, bis wir den gegenwärtigen Zuſtand der Dinge völlig gefaßt haben.

Landſchaft.

(Zeichnende Künſte)

Unter den zeichnenden Künſten behauptet der Zweig, der uns ſo mancherley angenehme Ausſichten auf die lebloſe Natur vorſtellt, einen anſehnlichen Rang. Das faſt allen Menſchen beywohnende Wohlgefallen an ſchönen Ausſichten ſcheinet ſchon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unſer Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derſelben auf die Bildung des ſittlichen Menſchen, iſt bereits anderswo geſprochen worden *); hier iſt der Ort zum Behuf dieſes beſondern Zweiges der Kunſt, dieſe Sache näher zu betrachten. Die Mahler miſchen zwar insgemein Vorſtellungen aus der ſittlichen Natur in ihre Landſchaften; aber vorerſt wollen wir davon blos, als von Vorſtellungen aus der lebloſen Natur ſprechen. Denn ſchon als ſolche ſind ſie aller Arten der äſthetiſchen Kraft fähig.

Der

*) In den Artikeln Baukunſt; Künſte.

Der Geſchmak am Schönen findet nirgend ſo viel Befriedigung, als in der lebloſen Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, in die lieblichſte Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton geſtimmt, reizet das Auge faſt überall, wo es ſich hinwendet; was nur irgend an Form und Geſtalt gefällig, reizend, oder groß und wunderbar ſeyn kann, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landſchaft tauſend verſchiedene, unendlich durch einander gemiſchte Formen ein Ganzes aus, darin ſich alles ſo vereiniget, daß von der unbeſchreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorſtellungen keine der andern widerſpricht, obgleich jede ihren eigenen Geiſt hat. Dabey lernet der Menſch zuerſt fühlen, daß eine nicht blos thieriſche Empfindſamkeit für die erſchütternden Eindrüke der gröbern Sinnen, ſondern ein edleres Gefühl das Innere ſeines Weſens durchdringet, und eine Würkſamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andre Bedürfniſſe kennen, als Hunger und Durſt, und die blos auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. Er lernt ein unſichtbares in ihm liegendes Weſen kennen, dem Ordnung, Uebereinſtimmung, Mannichfaltigkeit gefallen. Die Schönheiten der lebloſen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menſchen, daß er kein blos irdiſches, auch bloßer Materie gebildetes Weſen ſey.

Auch beſtimmtere Empfindungen von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art, entwikeln ſich durch Betrachtung der lebloſen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Außerordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer ſanften Traurigkeit, oder einer erquikenden Wolluſt. Dichter und andächtige Eremiten, Enthuſiaſten von jeder Art, empfinden es und haben ſich zu allen Zeiten dieſelben zu Nutze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichſten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor ſich verbreitet findet? wer nicht ſeine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewaltigen Maſſen überhangender Felſen ſieht; oder das Rauſchen eines gewaltigen Waſſerfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret? Wen ſchrekt nicht das Heranrauſchen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen dieſen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der unterrichtete Menſch die erſten Begriffe der Gottheit aus ſolchen Scenen geſchöpft *).

Eine

*) Man kann ohne Gottloſigkeit wenigſtens von mehrern Völkern mit dem Petronius ſagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrſcht. Nun iſt es gegen alle hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, daß dieſe Begriffe ſich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; alſo ſind ſie wenigſtens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von dieſen ſcheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird ſich um ſo viel weniger darüber wundern, wenn man

Eine ſtille Gegend voll Anmuth, das ſanfte Rieſeln eines Bachs, und das Lispeln eines kleinen Waſſerfalles, eine einſame, von Menſchen unbetretene Gegend, erweket ein ſanftſchauerndes Gefühl der Einſamkeit und ſcheinet zugleich Ehrfurcht für die unſichtbare Macht, die in dieſen verlaſſenen Orten würket, einzuflößen. Kurz, jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege. Der Philoſoph, der überall die Spuren einer unendlichen Weisheit und Güte findet, wird überzeuget, daß dieſe verſchiedenen Kräfte nicht ohne Abſicht in die lebloſe Natur gelegt ſind. Sie ſind der erſte Unterricht für den Menſchen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird ſein Gemüth allmählig gebildet, und ſein Verſtand erſt mit ſchwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die ſich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Alſo iſt die aufmerkſame Betrachtung der lebloſen Natur der erſte Schritt, den der Menſch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der lebloſen Natur einen nie zu erſchöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menſchen zu würken; und der Landſchaftmahler kann uns ſehr vielfältig auf eine nützliche Weiſe vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften ſeiner Kunſt bekannt, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände mit den Scenen der lebloſen Natur verbindet. Wer wird ohne heilſame Rührung ſehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menſchen erquiket, ihn auf ſein Pferd ſetzet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindſame Menſch wird in einer ländlichen Gegend, die ſchon an ſich das Gepräge der Einfalt und Unſchuld hat, den Vergnügungen eines harmloſen Hirtenvolks ohne die ſeligſten Regungen des Herzens zuſehen können?

Durch eine wolausgeſuchte Handlung aus den ſittlichen Leben, die der Mahler in ſeine Landſchaft ſetzet, kann er ihr einen Werth geben, der ſie mit dem beſten hiſtoriſchen Gemählde in einen Rang ſetzet. So konnte Nic. Poußin auf die Erfindung ſeiner arcadiſchen Landſchaft ſich eben ſo viel einbilden, als wenn er ein gutes hiſtoriſches Stük erfunden hätte. Es iſt anderswo angemerkt worden, daß zu großen Würkungen nicht allemal große Veranſtaltungen gehören *), und daß bisweilen eine an ſich geringe ſcheinende Sache, in einem beſonders vorbereiteten Gemüth eine ſehr große Würkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa **Adam**, der in einer paradieſiſchen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers ſelbſt empfindet, könnte bey einem empfindſamen Menſchen unauslöſchliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon ſehr

man bedenket, daß dieſes das gemeine Schickſal der größten Wahrheiten iſt. Erſt entdeket man ſie als ſchwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden ſie durch aufmerkſameres Beobachten beſtätiget, und zuletzt durch tiefere Einſichten derer, die weiter als andre ſehen, aus unumſtößlichen Grundſätzen erwieſen.

*) S. Artikel Lied.

ſehr mittelmäßig gezeichnete und ſchlecht geſtochene Vorſtellungen einiger ſchreklichen Gegenden, die man in Reiſebeſchreibungen nach Grönland, oder nach Hudſons Bay antrifft, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden dieſe Empfindungen nicht ſteigen, und was für großen Nachdruk würden ſie nicht gewiſſen ſittlichen Vorſtellungen geben, wenn ſie mit den eigentlichſten Farben der Natur gemahlt und mit einer hiſtoriſchen, ſich dazu ſchikenden, Vorſtellung ſtaffirt wären? Und hieraus kann man ſich leicht überzeugen, daß auch die Landſchaft der größten Würkung, die man von den Werken der Kunſt immer erwarten kann, fähig ſey, wenn ſie nur von rechten Meiſterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket *), Landſchaften vom jüngern Poußin, von Salvator Roſa, von Everdingen, die etwas ſo großes haben, daß ſie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Würkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Dieſe Betrachtungen köñen uns die Grundſätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landſchaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenſtandes herkommt. Wie jedes hiſtoriſche Gemählde in ſeiner Art gut iſt, wenn es eine Scene aus der ſittlichen Welt vorſtellt, die auf eine merklich lebhafte Weiſe heilſame Empfindungen erweket, und ſittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlaſſet, oder erneuert: ſo iſt auch die Landſchaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der lebloſen Natur vorſtellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieſelben noch mit übereinſtimmenden Gegenſtänden aus der ſittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menſchlichen Bildung nicht blos todte Formen verſchiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, ſiehet, ſondern innere Kräfte, eine nach Grundſätzen handelnde, und von verſchiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: ſo muß man auch in der Landſchaft mehr als todten Stoff ſehen. Es muß etwas darin ſeyn, daß nicht blos dem Auge ſchmeichelt, ſondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieſer Abſicht hat die Natur die rohe Materie mit ſo mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar ſtumme, aber empfindſamen Seelen doch verſtändliche Sprache entſteht, in welcher ſie den Menſchen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieſer Sprache müſſen wir in jeder Landſchaft leſen, wenn wir ihr einen Werth beylegen ſollen. Sollte der Menſch, dem Himmel und Erde wie um die Wette ſich bemühen, ſein Weſen zu erheben, und ſeine Seele zu erheitern; ſollte er ſich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu ſeyn? Sollten wilde Leidenſchaften an ſeiner Bruſt nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Buſch liebliche Geſänge in ſein Ohr kommen *)? An ſolchen redenden Scenen iſt die Natur unerſchöpflich, und der Landſchaftmahler muß ſie für uns aufſuchen. Bald muß er uns zu betrachtendem Ernſt einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern; itzt aus dem Ge-

*) Der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey S. 335.

*) When Heaven and Earth, as if contending, vye

Getümmel der Welt in die Einſamkeit loken, dann uns einer ſchläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würkſamkeit der immer beſchäfftigten Natur zum Mitwürken für das allgemeine Beſte anſpornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verſtändlich iſt, der uns blos durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kennet die Kraft ſeiner Kunſt nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomſon und Kleiſt durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der ſittlichen Welt geführt wird, ſo richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verſtand und Empfindung genug, den Geiſt und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, ſo wird er ohne Mühe, um ſie auch uns deſto lebhafter fühlen zu laſſen, ſittliche Gegenſtände ſeiner eigenen Erfindung einmiſchen können. Es iſt in dem ganzen Umfange der Künſte kein weiteres Feld, Talente, Kenntniß u. Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünſchte es zu erleben, daß die Kupferſtecherkunſt von der Mahlerey unterſtützet, nach der Art der Aberliſchen Landſchaften *), den Liebhabern der Kunſt das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsſtrich, in ausgeſuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die lebloſe Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zuſammen bringen. Würde man noch jeder Landſchaft Auftritte aus der thieriſchen und ſittlichen Welt, die ſich dazu ſchiken, beyfügen, ſo würde eine ſolche Sammlung für den Verſtand und das Gemüth, eine höchſt nützliche Schule des Unterrichts ſeyn. Das Merkwürdigſte von dem Genie, der Lebensart, den Geſchäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindſame Scene der menſchlichen Natur, könnte da auf die rührendſte Art vorgeſtellt werden. Die, deren Geſchäffte es iſt, gemeinnützige Einrichtungen zu veranſtalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der geſitteten Welt einen ausnehmenden Dienſt erweiſen, wenn ſie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine ſolche Sammlung von Landſchaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichſte Methode an die Hand geben würde, die Menſchen über alles, was ſie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wiſſen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieſes würde ein wahrer Orbis pictus ſeyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und

To raiſe his Being, and ſerene his ſoul;
Can he forbear to join the general Smile
Of Nature? Can fierce paſſions vex his Breaſt
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? - Thomſon's ſpring, vſ. 861. ff.

*) Herr Aberli, ein ſchweizeriſcher Landſchaftmahler, der in Bern lebt, giebt ſeit einiger Zeit Landſchaften heraus, darin das Vornehmſte der Zeitrechnung zum Theil blos in flüchtigen Umriſſen in Kupfer geätzt, das übrige mit Waſſerfarben ausgeführt iſt. Ein ſehr glüklicher Einfall, der die Aufmunterung der Liebhaber und das fernere Nachdenken des Künſtlers vorzüglich verdienet.

und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton ſtim̃en kön̄te.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landſchaft, die eigentlich von der Kunſt herrühret, wird alles erfodert, was der Geſchmak feines, und die Kunſt ſchweres hat. Ein großer Landſchaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in ſich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landſchaftmahler die Beyſpiele eines Swaneveldts und Laireſſe zu Gemüthe. Dieſer, der einen anſehnlichen Rang unter den Hiſtorienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigſten Theil ſeiner Unterſuchungen auf die Landſchaft angewendet; und dieſes kann man auch von Leonhard da Vinci ſagen. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künſtler ſeine Aufmerkſamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landſchaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben ſcheinet, der ſie der Abbildung werth macht, darauf befliſſen ſeyn, daß er ſie von den herumliegenden Dingen gehörig abſondere, daß er ſie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunſtaltet wird *). Man trifft ſehr ſelten Ausſichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieſer Abſicht etwas hinzuzuſetzen, oder wegzulaſſen hätte. Zwar geht es ſehr ſelten an, die Landſchaft ſo vollkommen, wie eine Inſel von den umliegenden Gegenden abzuſondern; und dieſes iſt auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorſticht, daß man nur halb ſieht, und das die Aufmerkſamkeit von dem Vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da iſt; denn dieſes würde Mangel anzeigen. Vorgründe ſind allemal Theile eines größern Ganzen, und doch verlanget das Auge nicht das Fehlende zu ſehen, weil die Aufmerkſamkeit ſich nicht darauf verweilet, ſondern davon als von einer Nebenſache zur Hauptſache eilet. Die Vorſtellung des Ganzen zu befördern iſt es nothwendig, daß in jeder Landſchaft eine einzige Hauptſtelle ſey, auf der die Vorſtellung weſentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget ſey; von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts ſo hervorſtechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieſer Art da ſeyn, ſo muß es weggelaſſen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landſchaften, dergleichen man nicht ſelten, und auch von guten Meiſtern ſieht, die einen weiten Strich Landes vorſtellen, worauf alles gleich ſchön und intereſſant iſt; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verſchnitten werden, davon jedes ſo gut eine Landſchaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Würkung thun.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landſchaft in Anſehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmaſſen beſtehe, davon die eine hell und die andre dunkel ſey. Wenn man ſo weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenſtänden erkennet: ſo müſſen die zwey Maſſen gut in das Auge fallen, und ſo gebaut ſeyn, daß ſie keine

*) S. Ganz II Th.

ſtark hervorſtehenden Spitzen haben, ſondern beyde ſich der Rundung nähern. Dieſe Proben halten faſt alle Landſchaften des Phil. Wowermanns aus Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerſtreut, und laufen dieſe Fleken in Spitzen aus: ſo kann die Landſchaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in dieſem Stük faſt alles an. Dieſelbe Landſchaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewiſſen Beſchaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt iſt, und viele zerſtreute Maſſen ſehen läßt, die das Auge nicht zuſammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtrefflich ins Auge fallen. Es wäre zu wünſchen, daß ein geſchikter Landſchaftmahler eine ſolche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demſelben Geſichtspunkte entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits, herausgäbe. Eine ſolche Folge von Blättern würde für angehende Landſchaftmahler höchſt nützlich ſeyn; denn daraus könnten ſie am beſten den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das Beſondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken iſt, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beſte Genie hat das ganze Leben eines Menſchen nöthig, um alles zu lernen, was dieſe einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe muß alles ſo natürlich ſeyn, daß das Auge völlig getäuſcht wird, und nicht eine gemahlte, ſondern würkliche Landſchaft zu ſehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, friſche, erquikende, und ſchwüle niederdrükende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieſelnden Bach, oder den rauſchenden Strohm, nicht nur würklich zu ſehen, ſondern auch zu hören glauben; das Harte des ſteinigten Bodens, und das Weiche des Mooſes einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenſtand muß nach Maaßgebung ſeiner Entfernung und Erleuchtung ſo gezeichnet und gemahlt ſeyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, ſondern auch den übrigen Siñen die Verſicherung giebt, ſie würden ihn ſo, wie in der Natur empfinden. Dieſes iſt der höchſte Grad der vollkommenen Bearbeitung, den ſelbſt die größten Meiſter nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landſchaftmahler die Perſpektiv ſo vollkommen, wie der Rechenmeiſter ſein Einmaleins beſitzen. Es iſt höchlich zu bedauern, daß auch gute Künſtler, die aus den Landſchaften ihr Hauptwerk machen, dieſes Studium verabſäumen, ohne welches ſchlechterdings keine Landſchaft vollkommen ſeyn kann. Die würkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perſpektiv nicht überflüßig. Es geſchieht höchſt ſelten, daß eine Landſchaft ganz, ohne daß etwas wegzulaſſen, oder hinzuzuſetzen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perſpektiv verſtehen, und wenn er auch nur einen Baum hinſetzen wollte. Und wäre ſein Augenmaaß noch ſo richtig, ſo wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe; in dieſem Fall aber wird die Täuſchung nie vollkommen ſeyn. Denn obgleich der, welcher die ge-

gemahlte Landſchaft ſieht, nichts von der Perſpektiv verſteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, ſo fühlt er ſie; ſo wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton iſt. Die genaue Beobachtung der Perſpektiv iſt ſo wichtig, daß ſie allein beynahe hinreichend iſt, die Täuſchung zu bewürken. Ich habe perſpektiviſche Zeichnungen geſehen, die durch bloße Umriſſe, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mich beynahe die Natur ſelbſt empfinden ließen. Die Verabſäumung dieſes ſo wichtigen Theils der Kunſt wäre itzt um ſo viel weniger zu verzeihen, da man nun, beſonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perſpektiv gethan hat *), in wenigen Monaten die ganze Kunſt lernen kann.

In Anſehung der freyen Zeichnung ſtehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landſchaftmahler eben kein Raphael ſeyn dürfe. Aber dieſe bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meiſterhand erfodert werde, von ſo unzähligen Gegenſtänden, als die lebloſe Natur allein darbietet, jedem ſeine eigenthümliche Form und ſeinen Charakter zu geben; beſonders, da dieſes Eigenthümliche meiſtentheils aus ſolchen Modificationen der Form beſteht, die ſich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen laſſen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter ſeiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landſchaftmahler arbeitet ſelten, ohne ſittliche Handlung vorzuſtellen; je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er ſeyn. Selten bringet er uns ſeine Figuren ſo nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Perſonen in ihren Geſichtern leſen könnten: aber deſto ſchwerer wird es ihm, eben dieſes durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieſes erreichen, da hier keine Regel und kein Ausmeſſen der Verhältniſſe ſtatt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimniſſen des Colorits darf dem Landſchaftmahler keines unbekannt ſeyn, weil erſt dadurch jeder Theil der Landſchaft ſein wahres Leben bekommt. Wichtiger iſt hier, als in allen andern Gattungen, der beſte Ton, und die vollkommenſte Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und ſelbſt jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton muß im Frühling, der ſanfte, duftige, im Herbſt ſtudirt werden. Wer ſich aber in der Kunſt der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingslandſchaften; denn in dieſen iſt ſie am ſchwereſten zu erreichen *).

Des Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen ſcheinet, theilet die Landſchaft in zwey Gattungen ein, die heroiſche und die Hirtenſtüke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da ſie hauptſächlich Scenen aus dem Geſchäfte treibenden bürgerlichen Leben vorſtellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß ſowol von dem lebloſen, als dem ſitt-

*) S. Perſpektiv.

*) S. Ton; Luftperſpektiv.

ſittlichen Inhalt der Landſchaft, die Beſtimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten: die geſperrten Landſchaften, wie der Herr von Hagedorn ſie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen; und die offenen Landſchaften von freyer Ausſicht in entfernte Gegenden. In Anſehung der Staffirung, oder der aus der thieriſchen und ſittlichen Natur mit der Landſchaft verbundenen Scenen, entſtehen vielerley Arten, durch deren nähere Beſtimmung die Theorie der Kunſt wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künſtler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen iſt, kann in eine allgemeine Maxime zuſammengefaßt werden. Was dem lebloſen Stoff aus der thieriſchen und ſittlichen Natur eingemiſcht wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß ſich gegenſeitig unterſtützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenſtand, der ſich in eine angebaute Gegend ſchikte. Ein Künſtler von empfindſamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landſchaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der äſthetiſchen Kraft, die vorzüglich in derſelben liegt, unterſcheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntniß der Welt und der Menſchen, ſo werden ihm Gegenſtände genug einfallen, die das Gemüth mit Kräften derſelben Art angreifen. In einer finſtern unangenehmen Wildniß wird er einen menſchenſcheuen Fantaſten, und in einer angenehmen ſchönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einſiedler wohnen laſſen, der die Welt verlaſſen hat, um der Ruhe zu genieſſen. Bisweilen liegt in dem lebloſen Stoff erſtaunliche Kraft die Empfindungen zu verſtärken. So wie Haller, da er ſeine Seele zum höchſten Grad einer finſtern Ernſthaftigkeit ſtimmen will, ſich in Gedanken in eine Wildniß verſetzt:

> In Wälder wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtrahlt,
> Wo ſich in jedem Bild die Nacht des Grabes mahlt;

ſo findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landſchaft, einen ſittlichen oder leidenſchaftlichen Gegenſtand, der durch jenes verſtärkt wird, wann es ihm nur nicht an dem poetiſchen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton ſeines Inhalts ſtimmet, ſo muß auch der Landſchaftmahler den geringſten Gegenſtänden den Charakter des Ganzen zu geben wiſſen. Nic. Poußin und Salvator Roſa können hierin zu Muſtern dienen.

Was ſonſt hier noch von dem verſchiedenen Charakter der Landſchaften und der berühmteſten Landſchaftmahler zu ſagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey a), die in aller Liebhaber Händen ſind, ſo fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig iſt, hier daſſelbe zu wiederholen.

✥ ✥

Auſſer den Anweiſungen, welche zur Landſchaftsmahlerey, in den, von der Mahlerey überhaupt handelnden Werken, als in des Laireſſe großem Mahlerbuche, im 6ten Buche, mit Zuziehung des 23ten Kap. des 5ten Buches, Bd. 2. S. 89 und 102 u. f. — in des de Piles Cours de Peinture, S. 157 u. f. Amſt. 1766. 12. — im Oreſtrio, I. XX. S. 219 u. f. — und

a) Die 25 · 28te Betrachtung.

— und vorzüglich in den, von Hrn. S. angeführten Hagedornſchen Betrachtungen, u. a. m. gegeben werden, ſind darüber folgende eigene Werke geſchrieben: An Eſſay to facilitate the inventing of Landſkips, intended for the ſtudents in the Art, Lond. 1757. 4 (Eine Sammlung von Landſchaften, nach einem Winke des Vinci, ſich Ideen dazu, aus den Flecken auf alten Mauern, u d. m. zu ſammeln, wo, auf der einen dergleichen unvollkommene Geſtalten, und auf der andern die daraus gezogene Landſchaft ſich befindet.) — An Eſſay on Landſkape Painting, with remarks general and critical on the different ſchools and maſters, anc. and. mod. Lond. 1783. 8 — Obſervations on the River Wye, and ſeveral parts of South Wales ... relative chiefly to picturesque Beauty, by Will. Gilpin, Lond. 1782. 8. (voll feiner Bemerkungen für den Landſchaftsmahler. Die übrigen, zum Theil eben dergl. Bemerkungen enthaltenden Schriften des Verf. finden ſich bey dem Art. Schönheit.) — A new Method of aſſiſting the Invention in drawing original Compoſitions of Landſkape, by Alex. Cozens, Lond. (1785. Enthält eine Methode, gefaßte Ideen, ſchnell zu Papier zu bringen. Ein Auszug daraus findet ſich in dem 30ten Bd. S. 319. der N. Biblioth. der ſchönen Wiſſenſchaften.) — Joh. D. Preißlers Anleitung zum Nachzeichnen ſchöner Landſchaften oder Proſpekte, Nürnb. 1734. fol. ebend. 1759. f. 3te Aufl. — Ein Brief von Geßner, über den Weg, welchen er gewählt, zur Zeichnungskunſt und praktiſchen Geſchiklichkeit darin zu gelangen, in der Vorrede des 3ten Th. von Füeßli Geſch. der beſten Künſtler, und auch im 3ten Th. ſ. Schriften, einzeln, Gött. 1787. 8. — Nützlicher Unterricht zur Zeichenkunſt der Landſchaften, wie ſolche nach geometriſchen und perſpectiviſchen Regeln auf angenehme Art nachzuahmen, und zu erfinden ſind, von G. H. W. Erf. 1767. 8. mit Kpf. (ein ziemlich ſchlechtes Büchel.) — Ueber Landſchaftmahlerey, ein Aufſ. von Puhlmann, im 2ten Bd. S. 12. der Monatsſchr. der Acad der Künſte zu Berlin. — —

Das die Landſchaftmahlerey nicht ſo frühzeitig, als die übrigen Arten von Mahlerey, getrieben worden, ſcheint ausgemacht zu ſeyn. Nach einer Stelle des Plinius (Lib. XXXV. c. 37. vergl. mit Winkelmanns Geſch. der Kunſt; S. 280 der Dresdner Ausg. und Bd. 2. S. 339 der Huberſchen Ueberſ. und der Diſſertat. on Poetry von Th. Twining, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, S 33 u. ſ.) zu urtheilen, mahlte zuerſt Ludio, zu den Zeiten des Auguſt, dergleichen Gegenſtände. Auch ſteht noch gegenwärtig dieſer Zweig der Kunſt, bey den Italienern, nicht in ſehr großer Achtung —

Als Landſchaftsmahler ſind vorzüglich berühmt: Ceſ. Bernazzano (1536) Frz. Moſtaert († 1560) Math. Cock († 1565) Tiziano Vecellio († 1576) Matth. Brill († 1584) Girol Muziano †1590) Lud. v. Wadder (1600) Dav. Vinkenbooms († 1601) Egid Conixloe (1604) Joſt Momper († 1620) Ad. Elzheimer († 1620) Paul Brill († 1626) Corn. Wieringen (1630) Alex. Kierings (1636) Rol. Savary († 1639) P. P. Rubens († 1640) Sim. v. Vlieger (1640) Joſ. Parcellis (1640) John Breughel († 1642) John Wildens († 1644) Joh. Both (1650) Abr. Stork (1650) Jac. Ernſt Thomann († 1653) Jacq. Fouquieres († 1659) Corn. Prelemburg († 1660. Ueber die Compoſition in ſ. Gemählden von H. Kämmerer, Leipz. 1789. 8.) John Aſſelyn († 1660) Arth. von D. Neer († 1660) Paul Potter († 1660) Ant. Waterloo (1600) Kil. Fabritius (1660) Joh. Oſſenbeck (1660) Luc. v.

v. Uden († 1662) Barth. Breenberg († 1663) Nic. Pouſſin († 1665) Phil. Wowermanns († 1668) Giov. brand. Caſtiglione († 1670) Jac. Ruysdal († 1670 Pet. Gyzen 1670) Adr. v. de Velde († 1672) Salv. Roſa († 1673) Jac. v. d. Daes († 1673 Adr. Pynaker († 1673) Pet. v. d. Laar († 1673) Gaſp. Pouſſin († 1675) Alb. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Joh. Fr. Millet († 1680) Cl. Gelee, Lorain genannt († 1682) Abr. Genoels (1682) Heinr. Zorg (1682) Nic. Berghem († 683) Joh. Heinr. Roos († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Rol. Rogmann († 1685) Th. Wyck († 1686) Joh. Lingelbach († 1687) der Junge Meer († 1690) Herm. Schwanefeld († 1690) Dav. Teniers († 1690) Joh. Frz. Ermel († 1693) Theod Helmbrecker († 1694) Adr. v. d. Kabel († 1695) Jac. v. Heuß († 1701) Peter Mulier, Tempeſta gen. († 1701) Joh. Gottl. Glauber († 1703) Cal. v. d. Neer († 170) Phil. Roos († 1705) Wilh. v. Bemml (1708) Lud. Backhuyſen († 1709) Jeamb. Foreſt († 1712) Fel. Meyer († 1713) Pet. Nysbraek (1713) Joh. Weenix (1714) Chr. Lud. Agricola (1719) Joh. Griffier (1720) Ant. Feiſtenberger (1722) Corn. Huysmann († 1727) Marc. Ricci († 1729) Frz. Ferg († 1740) Locatelli († 1741) Iſ. Moucheron († 1744) Joſ. Orient († 1747) Joh. Frz. Beich († 1748) Chrſtn. Hilſa Brand († 1750) Joh. Frz. v. Bredael († 175) Theod. Michault († 1755) Fab. Ceruti († 17 1) Phil. Heinr. Brinkmann († 1761) Chrſtn. Wilh. Ernſt Dietrich († 1771) Wil. Schellinks († 1778) Jam. Gainsborough († 1787. Ueber ſ. Verdienſt hat Reynolds den, am 10ten December 1788 gehaltenen u. 1789. 4 gedruckten Diſcourſe geſchrieben. A Sketch of the life and Paint of Mr. G. . . . by Ph. Thickneſſe, Lond. 1788. 8.) Sal. Geßner († 1788.) J. J. Tiſchbein († 1792) Chrſtn. G. Schütz († 1792). J. Vernet — Fr. Zuccarelli — Hackert — J. C. Kleugel — Loutherburg — Hodges — Wright — More — Webber — Garvy — Serres — Farrington — Aſhford — Towne — Marlow — Ibbetſon — Stubs — Garrard — Bourgeois — Meshan, u. v. a. m.

Landſchaften in Kupfer geſtochen haben vorzüglich: Heinr. Goudt (1626) Jean le Clerc († 1633) Jacq. Callot († 1635) Joh. Both († 1640) Gab. Perelle (1650) J. Hackert (1656) Barth. Breemberg († 1660) Steph. della Bella († 1664) Adr. v. Velde († 1672) A. v. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Herm. v. Swanefeld (1680) Jac. Ruysdaal († 1681) Cl. Lorrain († 1682) Nic. Berghem († 1683) Ant. Waterloo (1684) Joh. Viſher (1690) Iſr. Silveſtre († 1691) v. d. Kabel († 1695) Abr. Gendels († 1703) Fel. Meyer († 1713) Mart. Ricci († 1729) J. Glauber († 1746) Frz. Jac. Beich († 1748) J. A. Thiele († 1752) J. Balechou († 1765) Fr. Ed. Weirotter († 1773) Frc. Vivares († 1782) Jac. Ph. Lebas († 1783) C. F. Dietrich († 1784) Jacq. Aliamet († 1788) Sal. Geßner († 1788) Joſ. Wagner — Bartolozzi — J. Browne — P. Sandby — J. Maſon — S. Middimann — S. Watts — Woollet — Zingg — Angus — J. P. Hackert — Kobel — Weißbrot — G. Geyſer u. v. a. m. —

Largo.

(Muſik.)

Bedeutet die langſamſte Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langſamkeit und gleichſam tief aus der Bruſt hergeholt, auf einander folgen.

gen. Dieſe Bewegung ſchiket ſich alſo für Leidenſchaften, die ſich mit feyerlicher Langſamkeit äußern, für melancholiſche Traurigkeit, u. etwas finſtere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, ſoll ein Largo nur kurz ſeyn, weil es nicht wol möglich iſt, mit dem äußerſten Grad der Aufmerkſamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutſamkeit, die dem Tonſetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden *), muß hier noch ſorgfältiger angewendet werden.

Laßiren.

(Mahlerey.)

Dieſes Kunſtwort iſt vielleicht aus dem übel verſtandenen franzöſiſchen Wort glacer entſtanden, und ſollte glaßiren heißen **); beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchſichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchſcheinet, entſteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die oft ſchöner und allemal ſaftiger iſt, als ſie ſeyn würde, wenn beyde ſchon auf der Pallete unter einander gemiſcht worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau laſſirt, ſo bekommt man ein ſchöneres Violet, als durch die Miſchung der Farben entſprungen wäre. Dieſes iſt alſo der Grund, warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß ſtark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, ſchwach ſeyn, und nicht deken. Daher man zum Laßiren nur ſolche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug ſind, um für ſich zu ſtehen.

Daß Laßiren thut eine doppelte Würkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch ſchöner und ſaftiger, daher es vorzüglich bey ſeidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Maſſen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künſtler, um dieſes zu erreichen, ihre Hauptparthien ſchon ſo angelegt haben, daß ſie dieſelben ganz mit einer ſehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es iſt allemal nothwendig, daß der Mahler ſchon beym Anlegen auf das Laßiren denke, um kräftige und ſtarke Farben unterzulegen.

* *

Von dem Laßiren handelt ein Aufſatz in dem deutſchen Muſeum vom J. 1784. S. 182 u. f — und im 20ten Hefte von Meuſels Miſcellaneen, S. 97 u. f. —

*) S. Adagio.

**) Der Hr. von Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlen das Wort laßiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche ſey, und habe hier nur deswegen das ſchlechtere genommen, weil dieſer Artikel aus Uebereilung im I Th. im Art. Anlegen ſchon citirt iſt.

Laterne.

(Baukunſt.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnungen der Cupeln geſetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten *). Es ſcheinet, daß die Alten ſchon bisweilen die Oeffnungen der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meynung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus ge-

*) S. Cupel.

denket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beyſtimmt, wurde dieſer Name der Cupel ſelbſt gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne ſtünde. In der That ſcheinet ſie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Widrig iſt es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn ſo viel neue Baumeiſter an die Pfeiler der Laterne gerollte Stützen anſetzen: eine in allen Abſichten gothiſche Erfindung.

Lauf, Läufe.

(Muſik.)

Eine Folge melodiſcher Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italiäniſchen Worte Paſſagie, oder mit dem franzöſiſchen Roulade nennt. Es iſt wahrſcheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchſtens ein paar an einander geſchleifte Töne geſetzt worden. Doch hat ſchon der heil. Auguſtinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in ſolche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und ſich am natürlichſten durch unartikulirte Töne äußern; daher auch ſchon in alten Kirchenſtüken etwas von dieſer Art am Ende vorkommt Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechiſchen Geſangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geſchrieben ſcheinet, ſchon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Verſen bemerket.

Es iſt, wie ſchon Rouſſeau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeußerungen der Leidenſchaften gar oft Zeitpunkte, da der Verſtand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da ſtehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieſes iſt ein höchſt verwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und ſich auch von da in die Kirchenmuſik eingeſchlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlaſſung des Ausdruks, ohne andre Würkung, als die Beugſamkeit der Kehle an den Tag zu legen, faſt überall angebracht werden, wo ſich ſchikliche Sylben dazu finden; daß Arien geſetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen beſteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie ſollten nirgend ſtehen, als wo der einfache Geſang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig iſt. Der Tonſetzer zeiget ſehr wenig Ueberlegung, der ſich einbildet, er müſſe überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich ſollten blos künſtliche Läufe ſchlechterdings aus der Kirchenmuſik verbannet ſeyn, weil es da nicht erlaubt iſt, irgend etwas zu ſetzen, daß die Aufmerkſamkeit von dem Inhalt auf die Kunſt des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Toſis Anleitung zur Singkunſt, und den von Herrn Agricola daſelbſt beygefügten Anmerkungen einen ſehr gründlichen Unterricht.

Laune.

(Schöne Künſte.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutſchen mit dem

dem franzöſiſchen Wort Humeur ausdrüket, nämlich eine Gemüthsfaſſung, in der eine unbeſtimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung ſo herrſchend iſt, daß alle Vorſtellungen und Aeußerungen der Seele davon angeſtekt werden. Sie iſt ein leidenſchaftlicher Zuſtand, in dem die Leidenſchaft nicht heftig iſt, keinen beſtimmten Gegenſtand hat, ſondern blos das Angenehme oder Unangenehme, das ſie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer luſtigen Laune ſieht man alles von der ergötzenden und beluſtigenden Seite; in einer verdrießlichen aber iſt alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Menſch alles gelb ſieht, ſo erſcheinet einem Menſchen in guter oder übler Laune alles luſtig, oder verdrießlich; ſeine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falſches, oder übertriebenes an ſich. Von der Laune wird die Vernunft nicht ſo völlig, als von der heftigen Leidenſchaft gehemmet; aber ſie bekommt doch eine ſchiefe Lenkung, daß ſie keinen Gegenſtand in ſeiner wahren Geſtalt, od. in ſeinem eigentlichen Verhältniß ſieht. Menſchen von lebhafter und ſehr empfindſamer Gemüthsart, denen es ſonſt an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenſtänden, die lebhaften Eindruk auf ſie machen, ſo ganz durchdrungen, daß ſie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in dieſem Zuſtande ſchreibet man ihnen einen Laune zu. In Abſicht auf die ſchönen Künſte iſt dieſer Zuſtand wichtig; denn die Laune vertritt nicht ſelten die Stelle der Begeiſterung, indem ſie das Gemüth des Künſtlers in den Ton ſtimmt, der ſich zu ſeinem Gegenſtand ſchiket, und auch nicht ſelten die eigentlichſten Einfälle, Gedanken und Bilder darbietet: facit indignatio verſum. Gar oft hat der Künſtler keine Muſe zum Beyſtand, als ſeine Laune. Jedes lyriſche Gedicht muß von der Laune ſeinen Ton bekommen. Die Horaziſche Ode an den über See ſegelnden Virgil iſt faſt ganz die Würkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um ſeinen Freund beſorgt iſt. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es iſt, und er ſchimpft in dieſer Laune auf die Verwegenheit des Menſchen, der dieſe Art zu reiſen erfunden hat.

Wir beobachten den Menſchen nie mit mehr Aufmerkſamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune ſehen; auch iſt in dieſen Umſtänden faſt alles, was wir an ihm ſehen, beluſtigend, oder lehrreich. Was wir in ſeiner wahren Geſtalt, und mit ſeinen natürlichen Farben ſehen, das ſieht der launige Menſch in veränderter Geſtalt und in verfälſchter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht ſo ſieht, wie wir; und daher nähert ſich der launige Zuſtand dem Lächerlichen, und dienet uns zu beluſtigen. Lehrreich iſt er für den Philoſophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley ſeltſame Weiſe die Urtheile verdreht werden, und wie die wunderlichſten Trugſchlüſſe entſtehen.

Auf der comiſchen Schaubühne macht die Laune der Hauptperſonen oft das Vornehmſte aus. Nichts iſt beluſtigender zu ſehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menſchen giebt; und die merkwürdigſten Gegenſätze entſtehen da, wo Perſonen von entgegengeſetzter Laune ſich für einerley Gegenſtände intereſſiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre

von der luſtigen Seite anſieht. Der Dichter hat auch nirgendwo beſſere Gelegenheit, als bey ſolchen Contraſten, uns die gerade Richtung der Vernunft ſichtbar zu machen. Die wichtigſten Beobachtungen, die der Menſch über ſich ſelbſt machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß ſeiner Laune auf ſeine Urtheile machen würde. Wir müſſen uns oft über uns ſelbſt verwundern, daß wir zu verſchiedenen Zeiten ſo verſchiedene Urtheile über dieſelben Sachen fällen. Sie ſind eine Würkung der Laune. Der comiſche Schauſpieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comiſche Bühne arbeiten will, muß ſich in jede Art der Laune zu ſetzen wiſſen. Darin findet er das ſicherſte Hülfsmittel, den Zuſchauer zu ergötzen und zu unterrichten. Darum iſt es ſein Hauptſtudium die Menſchen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich iſt, wo es ihm gelungen, ſich ſelbſt in die Laune zu ſetzen, die er zu ſchildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyriſchen Ton, beſonders in Liedern, thut die Laune faſt alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton geſtimmt geweſen, den er annimmt. Wir ergötzen uns an der wollüſtigen Laune des Anakreons, die ihn ſo naiv macht; aber bey ſo manchen ſeiner deutſchen Nachahmer verräth ſich gar bald eine würklich wilde und ausſchweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erwekt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entſtehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteriſtiſchen, das darin iſt. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerkſamkeit reizet, aber jede merkliche Laune hat etwas an ſich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune iſt die wahre Würze der comiſchen Handlung, und wer nicht launiſch ſeyn kann, wird in dieſem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

* *

Da H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, mit dem Wort Laune den Begriff deſſen, was die Engländer Humor nennen, verbunden zu haben ſcheint: ſo verdient das, was Leſſing in ſ. Dramaturgie, N. XCIII. in der Anm. S. 323. über den Unterſchied zwiſchen beyden ſagt, bemerkt zu werden. —

Von der Laune (Humor) handeln beſonders: ein Aufſatz in dem Brittiſchen Muſeum für die Deutſchen, Bd. IV. S. 308. (welchem zu Folge die Laune darin beſtehen ſoll, die Gegenſtände für die Einbildungskraft ſo zu ſchildern, daß ſie ihre eigenthümliche Natur und Beſchaffenheit abzulegen ſcheinen, um eine völlig entgegen geſetzte anzunehmen, und gleichſam zwiſchen beyden in der Mitte zu ſchweben.) — Monboddo, in ſ. Werk über den Urſprung der Sprache, Th. 2. S. 410 d. Ueberſ. (Nähmlich in Rückſicht auf Styl; er unterſcheidet ihn von dem komiſchen Style dadurch; daß dieſer nur beſchreibt, und jener nachahmt. Dieſem zu Folge iſt ihm Humor die Nachahmung lächerlicher Charaktere.) — Campbell, im 2ten Kap. S. 57 ſ. Philoſophy of Rhetorik (Er ſetzt darin das Pathetiſche dem Launichten entgegen, daß, wenn die, durch die Darſtellung irgend einer

Leidenſchaft, erwekte Bewegung oder Rührung (emotion) weder heftig noch dauernd, und der Bewegungsgrund nicht ein wirkliches ſondern eingebildetes Ding, oder wenigſtens ſeiner Wirkung nicht angemeſſen iſt, oder wenn die Leidenſchaft ſich ſelbſt verkehrt äußert, dergeſtalt daß ſie ehe ihrem Zwecke entgegen arbeitet, als ihn zu erreichen vermag: daß in dieſen Fällen eine natürliche Darſtellung launicht iſt.) — H. Bennet, in einer ſehr guten Abhandl. in der Treaſury of Wit, Lond. 1786. 12, 2. B — — In deutſcher Sprache: Ein Auff. in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 3. S. 1 u. f. — Der VII Abſchn. in J. Riedels Theorie der ſch. Kſte. S. 91 u. f. Jena 1767. 8. — Philoſ. Betrachtungen von dem, was die Menſchen Humor nennen, 1768. 8. Neue Philoſ. Betracht. . . . Freyb. 1769. 8. ebend. 1779. 8. (von Frz. Joſ. Bob.) — Ein Auff. in dem Werkchen. Ueber die moraliſche Schönheit, Altenb. 1772. 8. S. 185 u. f. — A. W. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 110. S. 144 der 1ten Aufl. — Der 14te Abſch. S. 415 in J. C. Königs Philoſ. der ſchönen Künſte (worin die Laune in eine ſonderbare, individuelle, ohne alle Zurückhaltung ſich äußernde Seelenverfaſſung, der ſich alle Vorſtellungen, Empfindungen und Gedanken freywillig unterordnen, geſetzt wird.) — Auch finden ſich einzele Bemerkungen darüber in C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litteratur, Bd. 1. S. 92. und 233. — —

Leben.
(Mahlerey.)

Es iſt in der Mahlerey der äußerſte Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenſtände ſo gemahlt ſind, daß man das Leben, die athmende Bruſt, die Wärme des Blutes, und beſonders das würklich ſehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen glaubet. Alsdenn ſchreibet man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß man auf das Beſondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieſes vermeynte Gefühl des Lebens entſteht. Wenn man einen Menſchen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichſten Farben bemahlen würde, ſo wäre doch ſchwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuſcht werden, um es für eine lebendige Perſon zu halten. Es ſcheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umſtänden abhange.

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewürkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchſte Grad deſſen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen, weil in der Natur ſelbſt alles, was zur Form gehöret, höchſt flieſſend iſt. Dieſes kann auch bey dem beſten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Hiſtorienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; ſollte er aber dabey die Natur ſelbſt aus der Acht laſſen, ſo wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anſtändigen Ausdruk in ſeine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er ſeinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht ſelten geſchieht, in den Perſonen das Lebloſe des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, ſelbſt da, wo ſie nicht ſchön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt,

und ſelbſt in den geringſten Theilen der Form etwas beſonderes, beſtimmtes, oder individuelles hat, ſo muß auch der Zeichner, um ſich dem Leben ſo viel, als möglich iſt, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbeſtimmt laſſen. In den kleineſten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umriſſen nicht nur alles vollſtändig, ſondern auch für jede Figur beſonders beſtimmt ſeyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menſchen beſonders zugehören, ſondern das Ideal der menſchlichen Augen und Finger ſind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael ſagt, ſich begnügen, von dem Antiken, (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächſten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewiſſe Geſichtsſtriche auch gewiſſe Bedeutungen haben, und insgemein ein gewiſſes Temperament anzeigen; auch daß zu einem ſolchen Geſichte eine gewiſſe Art Glieder, Hände und Füße gehören *).“

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die ſich beſtändig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man ſollte damit öfters abwechſeln, und jedes Model ſo lange nachzeichnen, bis man auch die geringſten Kleinigkeiten deſſelben nicht nur ins Auge, ſondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus ſollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darſtellung des Lebens nothwendig iſt. Das beſte Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael ſelbſt, das ſchönſte Model, und einige der ausgeſuchteſten Antiken, ſind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen feſtzuſetzen. Wenn er dieſes alles beſitzt, denn muß er erſt ſein Auge auf die Natur wenden. Er braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber ſein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforſchen, abmeſſen, und jede Kleinigkeiten gegen das Ganze halten. Zu dieſer Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch ſchwerer ſcheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieſes hat ſein Ideal *), das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Hiſtorienmahler. Aus dieſer Urſache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Hiſtorien, als in Rubens ſeinen. Aber man würde vergeblich verſuchen, die Zauberſtriche des Penſels zu beſchreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleiſch ſeine duftende Wärme, das Auge ſeine Feuchtigkeit, und ſelbſt ſeine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk ſelbſt nur wenig von einer Kunſt, die ſie vorzüglich beſeſſen, geſammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeſchreibliche Kleinigkeiten an. Die kleineſten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederſcheine, thun faſt das meiſte zu dem Leben. In den Werken der größten Coloriſten ſcheinen dieſe noch leichter, als in der

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

*) S. Colorit.

der Natur ſelbſt zu entdeken. Die Natur iſt die Originalſprache, das gemachte Bild eine Ueberſetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man überſetzt, vollkommener beſitzen, als die Grundſprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann ſie aber mit ſeinen Farben nicht erreichen. Da iſt es gut, wenn er in den Werken der größten Meiſter entdeken kann, wie es ihnen gelungen iſt, das darzuſtellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerſeits auf ein erſtaunlich ſcharfes und empfindſames Auge, und denn auf eine, durch tauſend Verſuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen iſt man oft dem Zufall ſchuldig. Alſo muß der Mahler bey der Arbeit des Penſels ſeinen Geiſt unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, geſpannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerſtreuung der Gedanken, ſo gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen iſt, auf alles, was er that, Achtung gegeben, ſo würde er nun dieſen Theil ſeiner Kunſt beſitzen. Darum muß der Mahler ſo gut, als der Philoſoph, ſeine Stunden haben, wo er ſich in ein ſtilles Cabinet verſchließt, um die höchſte Aufmerkſamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung ſeiner Kunſt entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Geſellſchaft, muß er überall mit einem forſchenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künſte.)

Der Klang der Rede, in ſofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenſchaftliches empfinden läßt, wie die meiſten Ausrufungswörter (Interjektionen); daher man dieſen Ausdruk eigentlicher den leidenſchaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunſtrichter rechnen auch den mahleriſchen Klang hieher, der die natürliche Beſchaffenheit körperlicher Gegenſtände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

> Quadrupedante putrem ſonitu
> quatit ungula campum;

durch deſſen Klang der Dichter das Galloppiren eines Pferdes habe ſchildern wollen.

Man könnte dieſes den ſchildernden Ausdruk nennen, weil der bloße Ton der Wörter den Gegenſtand, den ſie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrſcheinlicher Weiſe ſind die erſten Grundwörter aller Sprachen der Welt urſprünglich ſchildernde Töne geweſen, wie im Deutſchen die Wörter Donner, Wind, Säuſeln, Rieſeln, Fließen u. ſ. f. denn woher ſollten ſonſt die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören laſſen *)? Ehe die

*) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinſchaftliche Grundwörter haben

die Menſchen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten ſie ſich nothwendig ſolcher ſchildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig ſind. Indem der Grieche das Wort ἀνεμος höret, denkt er eben ſo geſchwind und eben ſo beſtimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache ſelbſt geſchildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen ſchildernde Wörter, wenn man blos beſtimmt ſprechen will, keinen, oder doch einen ſehr geringen äſthetiſchen Werth, weil man ohne ſie ſich ſehr beſtimmt und verſtändlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es ſich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüſtung ſetzen will, muß nicht einen ſanften Ton annehmen, auch nicht ſanftklingende Wörter brauchen; denn dieſes würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler ſelbſt nichts dabey fühlet. Wie alſo der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, ſo müſſen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das Rhythmiſche darin, demſelben angemeſſen ſeyn. Dieſes verſtehen wir hier durch den lebendigen Ausdruk. Hingegen halten wir das meiſte, was ſo vielfältig von dem ſchildernden Ausdruk gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerkſamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth ſind, oder gar, wenn ſie würklich geſucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir ſeltſam vor, daß ein ſo ſcharfſinniger Mann, als Clarke, den Homer ſo oft des ſchildernden Verſes halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er dieſe Schilderung geſucht hätte. So findet er dieſen Vers

ben müſſen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich beſtimmt höret, und nicht jeder Mund ſie gleich beſtimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βȣς nachzuahmen; beyde Wörter ſind im Grund einerley. So ſehen wir täglich, daß ein Deutſcher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben daſſelbe ihm unbekannte, z. E. polniſche oder ruſſiſche Wort, jeder nach ſeiner Art, nachſpricht. Hätten alle Menſchen daſſelbe Gehör und dieſelben Werkzeuge der Sprache, ſo würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget ſich ein noch größerer Unterſchied. Ein Menſch wurde bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte βȣς eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührte bey demſelben Thier die plumpe Dummheit, und dieſes bewog ihn einen grobdummen Menſchen einen Ochſen zu nennen. Dieſe beyden Anmerkungen ſind ſchon hinlänglich, den großen Unterſchied zwiſchen den Sprachen der Völker, die urſprünglich aus Nachahmung eben derſelben Töne entſtanden ſind, zu erklären. Hätten alle Menſchen gleiche Sinnesart, ſo würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley ſeyn.

Οἰδ᾽ ἐπι δεξια, ὀδ᾽ ἐπ᾽ ἀριστερα νωμησαι βων,
Ἀζαλεην *).

fürtrefflich, weil er ſeiner Meinung nach durch den Fall der Worte die ſchnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf ſchildern ſoll **). Der Dichter beſchreibet an dieſem Orte den Zweykampf zwiſchen Hektor und Ajax. Dieſe Helden ſind im Begriff den Streit anzufangen. Alex fodert ſeinen Feind auf, alle ſeine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieſer voll ruhigen Muths antwortet ihm in einem gelaſſenen, aber ſehr zuverſichtlichen Tone: „Denke nicht, Ajax, daß du einen unerfahrnen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habeſt; ich bin mit dem Streit und mit tödtlichen Streichen wol bekannt, **weiß auch den Schild zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzuhalten.**“ Wer bey Leſung dieſer Stelle ſeine Empfindung erforſchet, wird die Gemüthsfaſſung, worin Hektor dieſes ſagt, ſo voll Würde und ſo voll Ernſt finden, daß ihm ſchwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die ſchnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, ſchildern wollen. Warum ſoll denn der Dichter dieſes im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beſchreibet er, wie Ajax ſich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegesgott hervortritt, und höhniſch fürchterliche Blike wirft. Denn thut er hinzu:

Ἤϊε, μακρα βιβας, κραδαων δολιχοσκιον ἐγχος

Er trat einher mit mächtigem Schritt, ſeinen gewaltigen Speer leicht ſchwenkend. Daß in dieſem Vers etwas hochtrabendes und majeſtätiſches iſt, kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leſer haben wird.

Eine einzige Anmerkung beſtimt alles, was ſich über den lebendigen Ausdruk ſagen läßt. Der Ton und Fall des Verſes iſt nicht für den Verſtand, ſondern für das Herz. Dieſes beſchäfftiget ſich blos mit ſeinen Empfindungen; es hat kein Auge zu Sehen, erkennet nicht, ſondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir blos auf unſern innern Zuſtand Achtung, nicht auf die Beſchaffenheit des Gegenſtandes; was alſo im lebendigen Ausdruke nicht Gefühl iſt, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann poßirlich oder gar abgeſchmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comiſchen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am beſten das Poſſirliche ausdrüken; wie wenn ein Menſch im Schreken das Pochen des Herzens durch Vers und Geſang nachahmet?

Die ungeſchikteſte Anwendung des ſchildernden Ausdruks wird da gemacht, wo man den Gegenſtand, der uns in Empfindung ſezet, gerade gegen die Empfindung ſchildert; wie es bisweilen ſehr unüberlegt in der Muſik geſchieht. Ein Menſch, der vom Ueberdruß des Lebens durchdrungen, ſich nach der ewigen Ruhe ſehnet, muß von ſeinem nahen Tode nicht in dem ängſtlichen Ton des Menſchen ſprechen, der dieſen Schritt mit Schreken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens,

*) Il VII. 238.

**) Motus concitos, reciprocos et celeriter agitatos optime depingunt hujus verſus numeri. Clarke.

bens, und das Fürchterliche der Ewigkeit ſchilderte.

Alſo muß kein Gegenſtand nach ſeiner Beſchaffenheit, ſondern nach dem Eindruk, den er auf das Herze macht, durch den Ton geſchildert werden. Wer einen Sturm beſchreibet, um andere etwas von der Angſt fühlen zu laſſen, die er dabey ausgeſtanden hat, erreicht allerdings ſeinen Endzwek beſſer, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brauſen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrage die Gewalt des Windes beſchreiben, da er als ein Naturforſcher davon ſpricht, ſo würde es ſehr froſtig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch ſeinen Vortrag zu empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würde es ſeyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geſchieht, ihn ſo ſchildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr, übergeritten zu werden, erzählte, würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes durch ſeine Rede ſchilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Muſik an ſich hat, ſo muß ſich der Geſchmak deſſelben auch nach den Grundſätzen des Ausdruks der Muſik richten *).

Den lebendigen Ausdruk darf man nicht mühſam ſuchen; er bietet ſich insgemein von ſelbſt an. Der Dichter darf nur ſich ſeiner Empfindung überlaſſen, ſie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die ſich am beſten dazu ſchiken; ſein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es geſucht hat. Iſt er durch die Empfindung ſelbſt darauf geleitet worden, ſo wird ſein Ausdruk um ſo viel kräftiger ſeyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt ſind, Euripides darin am glüklichſten geweſen ſey; eine einzige Stelle ſoll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenſchaft durch den Ton der Worte zu ſchildern gewußt hat. In ſeinem Oreſtes ſteht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als ſie da das Schreyen der Helena höret, ruft ſie ihren Freunden durch die Thüre zu:

Φονευετε, καινετε, θεινετε, ὀλλυτε,
Διπτυχα, δισομα, Φασγανα πεμπετε,
Ενχειρος ἱεμενοι ταν
Λειποπατορα, λειπογαμον *). —

Mich dünkt, daß der Ton dieſer Verſe den heftigen Affekt der Elektra ſehr lebhaft mahle. Der erſte drükt die hitzige Eil, in der der Mord begangen werden ſoll, durch die ſchnellen Daktylen aus: tödtet ſie, ſtechet ſie, mordet, zernichtet ſie. Die Heftigkeit der mörderiſchen Streiche ſcheinet durch die folgenden zwey Verſe fühlbar, und der vierte iſt völlig in dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen u. durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton ſpricht, den der folgende Vers ſo gut ausdrükt:

Linquenda tellus, et domus, et placens
Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

— quae divum incedo Regina,

Eben

*) S. Muſik; Mahlerey in der Muſik.

*) Euripid. Oreſt. vſ. 1305.

Eben ſo fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder, wenn man bey Virgils Beſchreibung der feyerlichen Anſtalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verſe kommt:

Stant arae circum, et crines effuſa ſacerdos,
Ter centum tonat ore Deos, Erebumque, chaosque,
Ter geminamque Hecaten *).—

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieſer Verſe nicht geſucht; er iſt ihm von ſeiner eigenen **Empfindung** eingegeben worden.

Dergleichen leidenſchaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenſchaft natürliche Dinge geſchildert werden. Uebrigens verdienet über dieſen Artikel die ſchöne Abhandlung des Herrn Schlegels von der Harmonie des Verſes nachgeleſen zu werden **).

(*) Von dem lebendigen Ausdruck handeln unter Mehrern, L. Racine in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Bd. 1. S. 161. Amſterd. Ausg. v. 1747. — J. Webb, in ſ. Obſervat. on the correſpondence between Poetry and Muſik, Lond. 1769. 8. Deutſch, Leipz. 1771. 8. — Beattie, in dem 1ten Bd. ſ. Neuen Philoſophiſchen Verſ. Leipz. 1779. 8. S. 411. — S. Johnſon, gelegentlich in ſ. Biographien engl. Dichter, als Bd. 4. S. 481. Ausg. v. 1783. — J. J. Engel, in ſ. Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 7 und 137. — —

*) Aeneid. L. IV.

**) Im zweyten Theile ſeiner Ueberſetzung des Batteux.

Lebhaft.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenſchaft anzeigen. Lebhaft iſt, was viel Leben hat; das Leben aber beſteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen würkenden Kraft der Dinge. Aber es ſcheinet, daß nicht die Größe, ſondern die ſchnelle Aeußerung dieſer Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menſchen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend ſtarker, und doch gelaſſener Kraft würken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Alſo ſcheinet der Begriff des Lebhaften etwas ſchnellwürkendes anzuzeigen, oder einen geringen Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben ſind helle Farben, die zugleich das Auge ſtark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Muſik, und in dem Ton der Rede, iſt das, was ſtark und zugleich ſchnell vorgetragen wird. Lebhaft iſt der Geiſt, der ſchnell faßt, und dabey ſchnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber dieſe Schnelligkeit, ohne Deutlichkeit der Vorſtellung, ſcheinet blos Flüchtigkeit zu ſeyn. Lebhaft iſt das Gemüth, das ſtark, aber zugleich ſchnell empfindet, und eben ſo ſchnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus dieſen beyden Begriffen läßt ſich beſtimmen, was der lebhafte Charakter des Menſchen ſey.

Dem Lebhaften iſt zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengeſetzt; doch ſcheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einſchmeichelnde ihm einigermaaßen entgegen zu ſtehen. Jenes widerſpricht

dem Lebhaften ganz, und mißfällt meiſtentheils. Dieſes macht einen gefälligen Gegenſatz, und iſt noch in ſeiner Art angenehm. In den ſchönen Künſten gefällt das Lebhafte eben ſo gut, als das Sanfte; jedes an ſeinem Orte und in der genauen Uebereinſtimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künſtler muß ſanft oder lebhaft ſeyn, nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes, den er behandelt, oder der Vorſtellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an ſich ſelbſt, ohne Rükſicht auf ihre Urſachen oder Würkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, ſo gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indeſſen ſcheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit ſowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenſtänden des Geſchmaks, eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorſtellungen diene. In dem geſellſchaftlichen Umgange der Menſchen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwiſchen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von größerer Lebhaftigkeit, ſo geben ſie dem Geiſt und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu ſehr, hemmet die Würkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menſchen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der es ſonſt fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menſchen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit ſie nicht zu der Größe des Geiſtes und Herzens kommen läßt, der die Menſchen überhaupt fähig ſind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geſchmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es ſcheinet, daß die neuern franzöſiſchen Kunſtrichter die Lebhaftigkeit für die erſte und fürnehmſte Eigenſchaft eines guten Schriftſtellers halten; das erſte Lob, das ſie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, zielt meiſtentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart iſt allemal das, was ſie vorzüglich loben; aber es iſt gerade das, was man bey den Alten am ſeltenſten findet. So iſt auch ihre Inſtrumentalmuſik; und eben dieſer Geſchmak des Lebhaften findet ſich auch in ihren zeichnenden Künſten.

Der Menſch iſt nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks ſich am beſten zu dieſen beyden Leidenſchaften ſchiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zuſammen, und alsdenn entſteht eine ſehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein ſchönes Beyſpiel haben:

> Audivere Lyce, DI mea vota; DI
> Audivere Lyce; fis anus, et tamen
> Vis formoſa videri *).

Die Werke des Geſchmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit iſt, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernſthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien dieſe Würkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft ſeyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunſt eine

*) L. IV. 13.

eine Anzahl ſolcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrſcht, wenn nur ſonſt nichts, das den guten Geſchmak beleidiget, darin iſt, kann zu dieſem Behuf angewendet werden.

* *

(*) Von der Lebhaftigkeit, in Rückſicht auf Schreibart, handeln J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des 1ten Bds. S. 270. (3te Aufl.) ſeines Werkes, Ueber den deutſchen Styl, der die ſämmtlichen Figuren als die Hülfsmittel oder Quellen derſelben, betrachtet. (S. den Art. Figur.) — Von den Mitteln der Lebhaftigkeit, A. G. Schott in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. im 3ten Abſchn. des 1ten Theiles S. 244.

Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede *), bey welcher es darauf ankommt, daß gewiſſe Begriffe, Urtheile, oder Meynungen in dem Verſtande des Zuhörers feſtgeſetzt und würkſam werden. Der Philoſoph könnte denſelben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Abſicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüſſe dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde ſich ein merklicher Unterſchied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfiſche Philoſophie mit Recht in Deutſchland gefunden, hat der Beredſamkeit in Abſicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan, indem verſchiedene Redner und Schriftſteller den genauen philoſophiſchen Vortrag auch in die Beredſamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidiſcher Trokenheit erkläret, oder bewieſen wurde; und es gewann das Anſehen, daß die wahre Beredſamkeit, in Abſicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren iſt man zwar von dieſem verkehrten Geſchmak ziemlich zurükgekommen; indeſſen wird es nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterſchied zwiſchen dem philoſophiſchen und redneriſchen Vortrag mit einiger Genauigkeit beſtimmen.

*) S. Rede.

Der Philoſoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und ſo ungezweifelte Gewißheit, daß der Geiſt die völlige Unmöglichkeit, ſich das Gegentheil der erwieſenen Sätze vorzuſtellen, empfindet. Zu dieſer Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollſtändig entwikelt, und bis auf das Einfache derſelben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabſteiget. Auf dieſe Weiſe erkennet man zuverläßig, was wahr oder falſch iſt; und damit hat der Philoſoph ſeinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieſes bloße Erkennen weiter nichts würket. Die wichtigſten und nützlichſten Wahrheiten können auf das deutlichſte in dem Verſtande liegen, ohne aus demſelben in das Gemüth herüber zu würken, um daſelbſt in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philoſoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorſatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun ſollen, um die Abſicht zu er-

reichen; er zeiget uns den geradeſten, richtigſten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen uns ſchon vorher vorgeſetzt haben; aber weder den Vorſatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Abſichten, und muß daher ſich auch andrer Mittel bedienen ſie zu erreichen. Sein letzter Endzwek iſt, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, ſondern kräftig und würkſam zu machen. Er bemühet ſich, denſelben die höchſte Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philoſoph bis auf die kleineſten Theile zergliedert, und ſtükweiſe betrachtet, ſucht der Redner im Ganzen vorzuſtellen, damit alle einzele Theile zugleich würken, weil nur dieſe Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und würkſam macht *).

Der Philoſoph muß ſeine Schritte nach der ſtrengſten Logik abmeſſen; der Redner verfährt nach einer gemeineren Dialektik, oder nach der Aeſthetik, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorſtellungen iſt.

Es würde viel zu weitläuftig ſeyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; alſo können wir nur die Hauptſachen davon anzeigen. Vielleicht veranlaſſet dieſes jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anſtrengung unſrer Vorſtellungskraft hat allezeit eine von dieſen drey Würkungen zur Abſicht: entweder einen Begriff zu faſſen

*) Es iſt hier der Ort nicht dieſes genau auszuführen. Wer nicht den Unterſchied zwiſchen der deutlichen und klaren Vorſtellung, wie unſre Philoſophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat kann das Theoretiſche dieſes Artikels nicht faſſen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenſtande die wahren Elemente, woraus er beſteht, ſehen; die blos klare verwandelt den Gegenſtand in ein Phänomen, in eine ſinnliche Erſcheinung, und würkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieſer Sache iſt ſchwer und mit wenigen Worten nicht faßlich zu machen. Ein ſinnliches Beyſpiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menſchen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweiſe ſchenkt, einen Thaler nach dem andern, ſo wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, dieſe mit der klaren. Schon hieraus läßt ſich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntniß würkſamer iſt, als die deutliche. In dieſer hat der Geiſt, da er auf einmal nur Eines zu faſſen hat, keine Anſtrengung nöthig; in jener muß er ſich gleichſam zuſammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieſes Zuſammenraffen erwekt in ihm das Gefühl ſeiner Würkſamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenſtand, ſondern auch an ſich ſelbſt, und an ſeinen innern Zuſtand denkt. Dadurch wird er fähig, von dem Gegenſtand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

faſſen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu beſtätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach ſeiner Art dieſe Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philoſoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was weſentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichſam vorzählen; der Redner giebt uns eine ſinnliche Vorſtellung davon, er mahlt uns gleichſam den Gegenſtand vor, damit wir ihn anſchauen können, und durch das Anſchauen deſſelben gerührt werden, und ohne mühſames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, ſo bemühet er ſich, ſie in dem helleſten Licht zu zeigen, und von der Seite, die dem anſchauenden Erkenntniß am meiſten zu ſehen giebt. Indem der Philoſoph unſern Begriff von dem erſten und höchſten Weſen berichtigen, und für die Wiſſenſchaft feſtſetzen will, ſucht er aus allen Vorſtellungen, die ſein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die erſten ſind, aus denen das übrige durch genaues Nachforſchen des Verſtandes ſich herleiten läßt; er ſtellt uns das Weſen der Weſen als eine nothwendig würkende und völlig uneingeſchränkte Kraft vor. Um ſeinen Vortrag zu begreifen, müſſen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verſtand in uns würkſam ſeyn laſſen. Haben wir denn ſeine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Würklichkeit derſelben überzeuget, ſo können wir durch ſehr kleine und auf das genaueſte abgemeſſene Schritte mehrere Eigenſchaften dieſes Weſens, die aus den erſten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieſer Verrichtung müſſen wir ſo genau auf jeden kleineſten Schritt unſrer Vorſtellungskraft Acht geben, daß wir uns ſelbſt und unſern Zuſtand, und die Beziehung der Dinge auf denſelben, dabey völlig aus dem Geſichte verlieren

Der Redner ſucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am ſchnelleſten und helleſten faſſen, und hilft unſrer Einbildungskraft dieſelben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchem ſie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchſte Weſen anſchauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich ſucht er die auf, die ſchon mit unſern Empfindungen zuſammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Weſens die empfindende Seele unwiderſtehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit ſein Haus zum Beſten ſeiner Kinder verwaltet, eines weiſen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungsſyſtems überſieht, und darin alles anordnet, und die Würkſamkeit aller Glieder des Staates unwiderſtehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Beſten leitet, und andre faßliche Begriffe dieſer Art wählet der Redner; dann erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; dieſen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltſyſtems, von dem er jenes erhabene Weſen, als den oberſten, aber blos väterliche

Gewalt ausübenden Regenten vorſtellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner ſeinen Hauptbegriff bildet, ſind Begriffe, die aus einer Menge ſinnlicher Vorſtellungen, die wir ſchnell zuſammen verbinden, und auf einmal überſehen, zuſammengeſetzt ſind. Dabey weiß er ſolche Vorſtellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde iſt ſchon ſein lehrender Vortrag zugleich rührend, da ſchon ſeine eigene lebhafte Einbildungskraft ſein Herz erwärmet; da hingegen der Philoſoph nothwendig kalt bleiben muß, damit er auf jeden Schritt, den ſein Verſtand thut, genau Acht geben könne. Am ſorgfältigſten iſt der Redner, daß er ſolche ſinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeket hat. Alſo kann man mit wenig Worten ſagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns ſehr bekannte, und völlig ſinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben ſo ſinnliche Erweiterung und Ausdehnung derſelben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anſchauend zu erkennen.

Dieſe redneriſche Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würkſam der Vorſtellungskraft gleichſam einzuverleiben, ſetzet bey dem Redner großen Verſtand, und eine höchſtlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philoſoph und Dichter zugleich ſeyn. Wenn er ſicher ſeyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, ſo müſſen ſie die ſtrengſte Unterſuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falſche Vorſtellung aus*). Erſt denn, wenn er ſich ſelbſt durch die ſtrengſte philoſophiſche Methode von der Richtigkeit ſeiner Begriffe verſichert hat, kann er die Perſon des Redners annehmen, um eine ſinnliche und populare Einkleidung derſelben zu ſuchen. Auch iſt er alsdenn ſicher, daß ihn ſeine Phantaſie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weiſe verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüſſe zu machen hat; daher dieſes keiner beſondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle iſt überall ſein Hauptaugenmerk. Nur zeiget ſich hierin ein neuer Unterſchied zwiſchen ſeiner und des Philoſophen Art zu verfahren. Dieſer darf nur einmal richtig urtheilen, oder ſchlieſſen, alsdenn hat er ſeinen Zwek erreicht; der Redner kann ſein Urtheil und ſeinen Schluß, weil ſie allemal aus beſondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen, weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder ſeine beſondere ſinnliche Kraft hat, wählen kann. Dieſes giebt ihm den Vortheil, auf derſelben Wahrheit zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch deſto unauslöſchlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, ſo kann er aus den gemeineſten Vorſtellungen ſeiner Zuhörer eine Anzahl ſolcher ausſuchen, die ihnen am öfterſten wieder zu Sinne kommen; und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorſtellungen, die beynahe täglich ſich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl der damit durch den Redner

*) Opinionum commenta delet dies, naturae judicia confirmat. Cicero.

ner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menſchen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menſchen, ſo kann er die ähnlichen Fälle und Beyſpiele mehr anhäufen, und ſich länger dabey verweilen, als wenn er ſtärkere Denker vor ſich hat. Zum Beyſpiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich iſt ein Volk erſt denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigſten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf ſein Betragen haben ſollen, ſo geläufig und ſo einleuchtend ſind, daß jeder ſich derſelben beynahe ſtündlich erinnert. Dieſes aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkom̃ende ſinnliche Begriffe angehänget werden und daß auf dieſe Art unſere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf dieſe Weiſe müſſen die wichtigſten Kenntniſſe, die der Philoſoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würkſam gemacht werden. Und hier öffnet ſich für einen philoſophiſchen Redner ein weites Feld zu einer ſehr reichen Aerndte von Verdienſt. Nach ſo unzähligen Wochenſchriften, Predigten und andern politiſchen und moraliſchen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet ſich eine beträchtliche Anzahl der wichtigſten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte ſtehen, in welchem jeder Menſch ſie ſehen ſollte. Eigentlich iſt dieſe Materie nie zu erſchöpfen, weil es immer möglich iſt die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und ſtärker vorzuſtellen. Es iſt möglich, wenn Geſchmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewiſſen nicht unbeträchtlichen Grad gekom̃en ſind, auch die ſchwereſten und verwikelteſten Begriffe ſehr leicht und popular zu machen. Viele ſehr gemeine aber höchſtwichtige Begriffe haben einer ſolchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Geſellſchaft, von Geſetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magiſtratswürde und Bürger, und viele andre ſind von der höchſten Wichtigkeit; ſie haben ſo gar, da die Sachen ſelbſt, die dadurch ausgedrükt werden, ſo unmittelbar mit der Glükſeligkeit des Menſchen verbunden ſind, etwas erhabenes. Aber ich getraue mir zu ſagen, daß kein Volk in der Welt iſt, unter dem ſie in ihrer Hoheit, und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertſten Theil der Nation geläufig wären.

Noch ſind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die ſinnlichen Vorſtellungen müſſen denen, für die der Redner arbeitet, ſchlechterdings ſehr bekannt und geläufig ſeyn, damit ſie ſchnell ſich über die ganze Vorſtellungskraft ausbreiten. Sie müſſen alſo von gemeinen Gegenſtänden hergenommen werden; und doch müſſen ſie eine nicht gemeine Aufmerkſamkeit erweken. Dieſes iſt ein ſchwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig bekannten den Reiz des Neuen zu

geben, und das Alltägliche als merkwürdig vorzuſtellen wiſſe. Wer ſich nicht ſehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich ſeyn. In den gemeineſten Kenntniſſen der Menſchen, ſo wie in den gemeineſten Künſten und Einrichtungen der bürgerlichen Geſellſchaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig ſind, und nur deswegen unter der Menge unſrer Vorſtellungen unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt iſt. Nur der, welcher auf die erſten Gründe der Dinge zurükgehen kann, ſieht ſie in ihrer Größe. Ein ſolcher Mann muß der Redner ſeyn, deſſen lehrender Vortrag einfach, allgemein, verſtändlich, und doch von großer Kraft ſeyn ſoll.

Auch iſt dieſes ein Hauptkunſtſtük des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigſten Vorſtellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um ſie deſto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles, was in der Speculation wichtig iſt, irgendwo mit den Empfindungen zuſammen. Denn es iſt nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Beſte der Menſchen habe; und ſo bald man dieſe Seite geſehen hat, ſo wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es ſchon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann ſeyn müſſe *). In dem lehrenden Vortrag iſt es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredſamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wolſeyn der Menſchen warm iſt. Denn nur in dieſem Falle nehmen alle ſeine Vorſtellungen etwas von dem leidenſchaftlichen Ton an, der ſie ſo eindringend macht; hauptſächlich deswegen iſt Rouſſeau einer der beredteſten Menſchen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf dieſe große Kraft, die das Leidenſchaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt Bodmer in der ſchönen Stelle, wo er die Debora erzählen läßt, wie ihre Mutter ſie und ihre Schweſtern über die wichtigſten Wahrheiten unterrichtet habe.

Noch durchfließt mich ein heiliger Schauer, ſo oft ich denke,
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
Sie uns die Bothſchaft ſagte, —
Daß wir erſchaffen wären, daß uns ein Ewiger machte;
Einer, vor deſſen Geiſt die noch nicht gewordene Schöpfung
Und das verſchiedne Verhältniß der Dinge, zugegen geweſen,
Als ſie noch künftig waren *).

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, ſo thut das Gefühl ſeiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es ſeinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe ſo viel, als der offenbareſte Beweis. Selbſt ſtarke Denker getrauen ſich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen ſie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget ſehen: gemeine Menſchen aber unterſtehen ſich dieſes gar nicht. Kommen alſo noch iñere faßliche Gründe dazu, ſo kann der Redner gewiß ſeyn, ſeinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig iſt auch dieſes für den Redner, daß er die ſchon einmal feſtgeſetzten und dem Anſehen nach unveränderlichen Meynungen ſeiner Zuhörer genau kenne. Die-

*) Vir bonus dicendi peritus.

*) S. Noachide IV Geſang.

Dieſes giebt ihm oft den Vortheil, daß er, anſtatt eine Wahrheit geradezu zu beweiſen, nur zeigen darf, daß ſie als ein beſonderer Fall in dem ſchon feſtgeſetzten Urtheil enthalten ſey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu ſagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philoſophen vorſchreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit ſoll erwieſen werden, muß allemal auf einen Vernunftſchluß können gebracht werden; folglich beſteht ſie aus drey Haupttheilen: den ſogenannten beyden Vorderſätzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget Der Redner muß ſich ſeine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftſchluſſes, oder Syllogiſmus vorſtellen. Hat er ſich von der Richtigkeit und Gründlichkeit deſſelben überzeuget: ſo fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze ſeines Vernunftſchluſſes zu denken. Dieſes beſtimmt die drey Haupttheile ſeiner Rede

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vorderſätze, nachdem er vorgetragen worden, durch beſondere Ausführung zu beſtätigen. Alsdeñ entſtehen fünf Haupttheile ſeiner Rede, wie ſchon anderswo angemerkt worden *).

* *

Da gewöhnlich, die Rede überhaupt in drey Gattungen abgetheilet wird: ſo finden ſich, in jeder Anweiſung zur Redekunſt, auch Anweiſungen zu dem, was Hr. Sulzer die Lehrrede nennt, und worunter er das Genus cauſarum judiciale der Alten zu verſtehen ſcheint. Aber freylich iſt dieſes nicht ſehr anwendbar auf jenes; und dann muß Lehre, oder Unterricht auch in jeder Rede, mehr oder weniger Statt finden. Indeſſen wird wenigſtens das, was über jene Gattung der Rede geſagt worden, hieher gehören, als das 10te u. f. Kap des 1ten Buches der Rhetorik des Ariſtoteles und das 5te in der Rhet. ad Alexand. — Das 2te der 4 Bücher ad C. Herennium; und ein Theil des 2ten Buches de inventione. — — Die 8te und 9te Vorleſung des Lawſon, Ueber die Beredſamkeit in ſo ferne ſie ſich an die Vernunft richtet, S. 177 der d. Ueberſ. — Die 7te und 8te Vorleſ. in Prieſtleys Redekunſt, S. 42 u. f. der deutſchen Ueberſ. — Von dem Character des didactiſchen Styles, Condillac im 2ten Th. ſeines Unterrichts, Bern, 1777. 8. S. 459. — Von dem didactiſchen oder Lehrſtyle, das 4te Kap. der 2ten Abth. des erſten Abſchn. in J. C. Adelungs Werk Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S 80 der 3ten Aufl.

*) S. Beweisarten 1 Th.

Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menſchen nützliche Lehren geben, und dem Verſtand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen iſt nicht jedes Gedicht, darin es geſchieht, ein Lehrgedicht. Dieſer Name wird einer beſondern Gattung gegeben, die ſich von allen andern Gattungen dadurch unterſcheidet, daß ein ganzes Syſtem von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, ſondern als die Hauptmaterie im Zuſammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterſtützt und ausgeführt wird.

Es ſcheinet zwar, daß der Unterricht, ober der Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befeſtigung derſelben, dem Geiſt der Dichtkunſt ent-

gegen ſey, welcher hauptſächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit ſieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Sätze, vorzutragen hat. Beſonders erfodert die Unterſuchung des Wahren einen Gang, der ſich von dem Schwung des Dichters ſehr zu entfernen ſcheinet. Dieſes hat einige Kunſtrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poeſie auszuſchließen. Freylich könnte ſich die Dichtkunſt mit dem Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn ſie nothwendig ſo müßten vorgetragen und bewieſen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Syſteme von Wahrheiten, die auf eine ſinnliche, dem anſchauenden Erkenntniß einleuchtende Weiſe, können geſagt werden, wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunſt, an Popens Verſuch über den Menſchen, an Hallers Gedicht über den Urſprung des Uebels und manchem andern Werke dieſer Gattung, fürtreffliche Beyſpiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen ſehr ſchöner Gedichte nicht verſagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunſt einzuräumen ſey, ſondern daß es ſo gar unter die wichtigſten Werke derſelben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit oft das Werk eines kalten und geſetzten philoſophiſchen Nachdenkens iſt, ſo bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derſelben allemal ein Werk des Geſchmaks *). Wahrheiten, welche durch die mühſamſte Zergliederung der Begriffe ſind entdekt worden, können meiſtentheils auch dem blos anſchauenden Erkenntniß in Einzeln ſinnlich vorgeſtellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geſchieht dieſes mit allen Reizungen des Vortrages, ſo entſtehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

*) Man ſehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

Sein Charakter beſteht demnach darin, daß es ein Syſtem von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunſt bekleidet, vortrage. Der ſinnliche, mit Geſchmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in den vorhergehenden Artikel geſprochen worden, iſt hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux ſagen, daß überhaupt Wahrheit in Verſe gebracht ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch ſinnlicher iſt, als der Redner, mahlt den Gegenſtand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich iſt, die Begriffe und Vorſtellungen von dem, was in der körperlichen Welt am leichteſten und helleſten in die Sinne fällt, um dem Geiſte dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorſtellungen deſto lebhafter vorzubilden. Oft, wo der Redner den Gegenſtand blos nennt, weil ſchon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verurſachet auch, daß der Dichter durchaus ſeinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an, ſondern auch da, wo er die abſtrakteſten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, ſondern ſtark fühlet; und da, wo ſie an Empfindung gränzet, überläßt er ſich bisweilen derſelben, und mahlet

im Vorbeygang leidenſchaftliche Scenen, die mit ſeinem Inhalt verwandt ſind, in dem Ton des epiſchen Dichters. Man kann überhaupt ſagen, daß das Lehrgedicht in ſeinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epiſchen Gedicht habe. Der lehrende Dichter iſt von einem Syſtem von Wahrheiten eben ſo gerührt und eingenommen, wie es der epiſche Dichter von einer großen Handlung iſt. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epiſchen Gedichts geſagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von ſeinem Gegenſtand durchdrungen iſt: ſo wird er davon nicht ſo ganz hingeriſſen, wie der lyriſche Dichter. Nur hier und da fällt er ganz in das Leidenſchaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyriſchen Ton an, von dem er aber bald wieder auf ſeinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunſt iſt kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verſchiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden; bald kleidet er ſie in rührende Erzählungen ein, bald in pathetiſche Ermahnungen; itzt führet er uns auf unſre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er ſie uns in andern Menſchen fühlen. Auf ſo mannichfaltige Weiſe kann er die Wahrheit einleuchtend und würkſam machen.

Es ſcheinet, daß das Lehrgedicht, wie geſagt, zu ſeinem Inhalt ein ganzes Syſtem von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter ſich nicht zuſammenhangender Lehren und Sittenſprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jeſus Sirach, in zuſammenhangenden Verſen vortrüge, ſchwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten als einzele Theile eines ganzen Syſtems zuſammenhangen, da kann ſinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenſchaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geſchmaks wird, im Ganzen ſtatt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, weil ohne dieſes kein Syſtem ſtatt hat. Der Dichter überſieht den ganzen Umfang ſeiner Materie, und ordnet aus den Theilen derſelben ein Ganzes, das ohne Mühe zu überſehen iſt, und die Vorſtellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber iſt zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüſſe erkannt werden, zum Inhalte habe. Sollten in dieſe Gattungen nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem Syſtem vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darſtellen, wie Thomſons Gedichte von den Jahrszeiten, und Kleiſts Frühling? Wenigſtens ſcheinen ſie zunächſt an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieſer Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmſten Geſetze eines Staates in einem Syſteme vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beſchaffenheit und Zuſammenhang unterrichtet. An dieſe Art des Lehrgedichtes würde ſich auch das blos hiſtoriſche Gedicht anſchließen, das eine Reihe wahrer Begebenheiten enthielte. Al-

ſo

ſo ſcheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos hiſtoriſche Gedicht auch in dieſe Gattung ſetzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet ſie einſtimmig für ſolche, darin zuſammenhangende Syſteme ſpeculativer Unterweiſungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Urſprung des Uebels, Popens vom Menſchen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr; andre tragen Theorien von Künſten, oder auch ganze Syſteme praktiſcher Regeln vor, wornach gewiſſe Geſchäfte ſollen getrieben werden, wie des Heſiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage, Virgils Georgica, Horaz und Boileau von der Poetik, du Frenoy und andre von der Mahlerkunſt; endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und ſittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomſons Jahrszeiten, und Kleiſts Frühling. Auch blos ſittliche Schilderungen des Menſchen, oder der allgemeinen moraliſchen Natur, ſind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch ſolche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutſchen Dichter, und ſeine Wohlthäter der Stadt Zürich ſind, hieher rechnen.

Daß dieſe Gattung wichtig ſey, iſt bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menſchlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder geſellſchaftlichen Verbindung, iſt eine lebhafte und ſich ans Herz anſchließende Kenntniß gewiſſer ſich auf dieſelbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtſchaffenen Betragens. Der Menſch, deſſen Herz von der Natur auf das beſte gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erſt durch ein gründliches Syſtem praktiſcher Wahrheiten wird der Menſch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menſchen. Nur dieſes ſtellt ihm jedes beſondere Geſchäft, und jede Angelegenheit in dem wahren Geſichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und ſeine Entſchließungen auf das rechte Ziel lenket. Es iſt das Werk der Philoſophie dieſe Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunſt allein kann ihnen auf die beſte Weiſe die würkſame Kraft geben. Was der reine Verſtand am deutlichſten begreift, wird am leichteſten wieder ausgelöſcht, weil es an nichts ſinnlichem hängt. Der Dichter iſt nicht nur durchaus ſinnlich, ſondern ſucht unter den ſinnlichen Gegenſtänden die kräftigſten aus; an dieſe hänget er die Begriffe und dadurch werden ſie nicht nur unvergeßlich, ſondern auch einnehmend, weil ſich die Empfindung einigermaaſſen damit vermiſcht.

— Aus ihrem Bilderſchatz
Schmückt ſie ſie reizend aus und
nimmt der Gründe Platz *).

Der lehrende Dichter ſucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen ſinnlichen Gegenſtände die lebhafteſten aus; braucht ſie als Spiegel, darin unſre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt ſind, und dadurch unſre Urtheile feſtgeſetzt werden. Daher geſchiehet es, daß wir uns derſelben bey gar mannich-

*) Wielands Natur der Dinge 2 B.

mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Aehnlichkeiten des Wolklanges, ſondern auch ſein ganzes Syſtem in einem ſchönen, aber ſinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag ſelbſt durch alle Reizungen einnehmend macht: ſo muß jeder Menſch von Geſchmak Luſt bekommen, ihn nicht nur oft zu leſen, ſondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus ſiehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zuſammenkommen müſſen, um in dieſer Gattung völlig glüklich zu ſeyn. Die fließendſte Harmonie des Verſes, die ſchönſten Farben des Ausdruks, die kräftigſten Bilder, und im Ganzen die ſchlaueſte Kunſt der Anordnung, ſind hier mehr als irgendwo nothwendig, damit ſich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen ſeines Gedichts allen dieſen Foderungen genug gethan, aber an den meiſten Orten iſt er doch zu troken; da hingegen Virgil ſich durchaus als einen großen Dichter gezeiget hat Unter uns kann Haller zum Muſter dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, deſſen Vers aber nicht den erfoderlichen Wolklang hat. Wieland hat ſich in ſeiner erſten Jugend in dieſes Feld begeben, und es iſt zu wünſchen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht ſeyn würde ſeinen beſten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber ſie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unſrer Kunſtrichter zu widerlegen, daß unſre Lehrdichter nur denn fürtrefflich ſeyn, wenn ſie abſtrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen ſehr fallen, wenn ſie ſich zu den Sitten der Länder und Menſchen herablaſſen *).

Ein Dichter von Wielands Geiſt könnte ſich einen unſterblichen Namen machen, wenn er Leibnitzen würde, was Lukretius dem Epikur iſt. Nie iſt ein erhabeneres Syſtem der Philoſophie erdacht worden, als das Leibnitziſche, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler ſeiner Lehren, die das Höchſte enthalten, was der menſchliche Verſtand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunſt gemacht zu ſeyn ſcheinet. Seine Begriffe von einzelen Weſen, und eines jeden beſonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; ſeine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, ſeine Stadt Gottes: — was kann ein philoſophiſcher Poet größers wünſchen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weiſen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendſten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünſchen wäre auch, daß ein dazu geſchikter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmſten Wohlthäter des menſchlichen Geſchlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zuſtande die Menſchen ſeyn könnten, wenn einmal Vernunſt und Sitten den höchſten Grad, deſſen die menſchliche Natur fähig iſt, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum beſten der Menſchen Künſte, Geſetze, Wiſſenſchaften erfunden haben, ihr verdientes Lob erthei-

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur im VIII. Th. S. 165.

theilen, und dadurch andre Genies zur Nacheiferung reizen. Ein ſehr herrlicher und reicher Stoff! Selbſt einige beſondere, für das menſchliche Geſchlecht höchſt wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrſchaft über die Welt, von der Unſterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, ſind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden ſeyn könnte. Hier iſt alſo für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um ſo vielmehr iſt zu wünſchen, daß die Kunſtrichter nicht ſo ſchnell ſeyn möchten, unſren jungen Dichtern, die in verſchiedenen Kleinigkeiten ein ſchönes dichteriſches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemeſſenes Lob die Einbildung einzuflößen, als ob ſie itzt ſchon in das Verzeichniß der großen Dichter gehören, die durch ihre Geſänge ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient gemacht haben. Dies iſt eben ſo viel, als wenn man einen jungen Philoſophen deswegen, daß er etwa eine metaphyſiſche Erklärung richtiger als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geſchehen iſt, bewieſen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen ſtellen wollte. Wer hiſtoriſche Nachrichten und verſchiedene kritiſche Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünſchet, wird auf Herrn Duſchens Briefe zur Bildung des Geſchmaks verwieſen.

Die alten hatten die Gewohnheit, der auch die meiſten Neuern gefolget ſind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuſchreiben, und Servius hält dieſes ſo gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et diſcipuli perſonam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mäcenas nicht für ſeinen Schüler angeſehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den beſondern Artikeln über ihre Gattung geſprochen.

* *

Von dem Lehrgedichte handeln, von franzöſiſchen Schriftſtellern, unter andern Guil. Colletet (Diſc de la Poeſie morale 1657.) — Dubos, im 9ten Abſchn. des 1ten. Bds S. 61. ſ. Reflex. crit. Dresdn. Ausg. (Wie die dogmatiſchen Gegenſtände intreſſant zu machen ſind.) — Batteux im vierten Abſchnitte des zweyten Theiles ſeiner Einleitung, Bd. 3. S. 123. 4te Auflage. — Louis Racine in dem 7ten Kap. ſeiner reflex. ſur la poeſie, und zwar von der didactiſchen Poeſie überhaupt, von der Einförmigkeit, welche man den Lehrgedichten vorwirft, und von der Fiction darin. — Marmontel im 20ten Kap. der Poetique, Bd. 2. S. 523. — Diſc. ſur le Poeme philoſ. im 4ten Bd. S. 547. der Variétés liter. der Herren Arnaud und Suard, Par. 1769. 12. — Der 1te Art. des 3ten Kap. im 2ten Bd. S. 138. von Domairon Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — — Von engliſchen Schriftſtellern: Der Eſſay on Virgil's Georgiks, welcher ſich vor der Drydenſchen Ueberſetzung derſelben befindet, enthält einige ganz gute, allgemeine Bemerkungen über Plan und Darſtellung des Lehrgedichtes. — Eine Diſſertation on Didactic Poetry, von Warton, iſt bey der im J. 1753 erſchienenen Ueberſetzung des Virgils befindlich. — Trapp, in der 15ten ſeiner Lectures, S. 187. Ausgabe von 1742. — Newberry, in dem 14ten Kap. ſeiner Art of Poetry on a new Plan, Bd. 1. S. 156.

— Der

— Der 1te Theil der 40ten Lect. des Hrn. Blair, Bd. 2. S. 361 u. f. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Briefe zur Bildung des Geſchmackes, Bresl. 1764=1773. 8. 6 Bd. Neue Auflage 1773. u f. bis jetzt 3 Bd. von J. J. Duſch. — Das 5te Hauptſtück in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl 1783. 8 S. 89. u. f. — A. W. Eberhard in ſeiner Theorie §. 119. S. 158 u. f. — J. J. Eſchenburg in ſeiner Theorie, S. 124. u. f. der Aufl. v. 1789. — C. Meiners, im 21ten Kap. S. 312. ſeiner Theorie. — — Von der didactiſchen Poeſie der Hebräer handelt die 24te Vorleſung des Lowth, S. 483. u f. Gött. 1770. 8.

Lehrgedichte überhaupt ſind geſchrieben worden, unter den Griechen: Von Heſiodus (Zeitgenoſſe des Homer. Εργα και ημεραι, Mediol. 1493. f. mit dem Theokrit und Iſokrates. Θεογονια, Ven 1495. fol. gr. Ed. pr. mit dem Theokrit u a. m. Zuſammen Ven. 1537. 4. zuerſt mit den Scholien; Par. 1566. 8. mit dem Poet. princ. des H. Stephanus; Ex offic. Plant. 1603. 4 cura Heinſii, gr. und lat. mit den Scholien. Amſt. 1657. 12. Elzev. Ebend. 1667. 8. cur. I. G. Graevii. Amſtel. 1701 8. c. comment. Clerici, gr. und lat. Oxon. 1737. 4 c. Th. Robinſon gr. und lat. b. A. jedoch ohne die Scholien, Lipſ. 1778. 8. Ueberſetzt in lateiniſche Verſe, das Tagewerk von Laur. Valla, Rom 1471. f. Von Ulpius, Baſ. 1540. 8. Von Rotaller, Frankf. 1576. 8. Von Wettſtein 1771. Die Theogonie von Burch. Pylades, Baſ. 1544. 8. In das Italieniſche, die Theogonie, von dem Conte Gianr. Carli Giuſtinopolitano, Ven. 1744. 8. und im 15ten Bd. ſ. Opere, Mil. 1784. Sämmtlich von Ant. Mar. Salvini, Pat. 1747. 8. und von Paolo Brazuolo Milizia, Pad. 1765. 4. In das Franzöſiſche, das Tagewerk, überhaupt viermal; zuerſt von Richard Le Blanc, Lyon 1547. 12. zuletzt von Jacq. Le Gras, Par. 1586. 12. die Theogonie, von Terraſſon; und von Bergier, mit einer Erklärung, unter dem Titel, L'origine des Dieux du Paganiſme, Par. 1767. 12. 4 Th. welche wieder Deutſch, Bamberg 1788 8 2 B. erſchienen iſt. Beyde von Gin, Par. 1785. 12. In das Engliſche, von Cooke, mit ein paar Abhandlungen über Leben, Zeitalter und Schriften des Heſiodus, Lond. 1728. 4. (ob öfterer? iſt mir nicht bekannt.) In das Deutſche: Proben, in dem 1ten und 2ten Th. der Minerva, Halle 1778. 8. Erläuterungsſchriften: Comment. in Heſ. Opera et Dies, ſcr. Steph. Riccius, Viteb. 15[illegible]0. 8. Olai Wormii Quaeſt. Heſiodear. Heptades duae, Hafn. 1616. 4. Lamb. Barlaei . . . . in Heſiodi Theogoniam, Comment. . . . Amſt. 1568. 8. Eine Unterſuchung der Stelle, wo vom Byblus die Rede iſt, in dem 15ten Bd. der hiſt. crit. de la Republ des Lettres Ueber den Perſes, in dem [illegible]ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. von dem Abt Sevin. In eben dieſen Mem. Bd. XVI. finden ſich von de la Barre Beytr. zur Religionsgeſch von Griechenland, Deutſch in dem 1ten Bde. der Abh und Ausz. aus dieſen Mem. Leipz. 178[illegible]. 8 S. 69, welche größtentheils den Heſiodus betreffen. Ebend im XXXIV Bde. finden ſich verſch. Memoirs von Foucher, welche ebenfalls hieher gehören. Muthmaßungen von Rhunken, in der Epiſt. crit. Lugd. Bat. 1[illegible]4[illegible]. 8. De Heſiodo, Prol. ſcr. Theoph. Lud. Münter, Gött. 1753 und 1754. 4. 2 St. Proluſio de nova editione Heſiodi adornanda conſilium, Auct. Io. Bern. Kœhler, Kil. 1766. 4. De Theogonia Heſiodi, von Hrn. Hofr. Heyne in den Nov. Comment.

Soc. Gött. Bd. 2. Gött. 1780. 4. Einzele gute Muthmaßungen über einzele Stellen, und das Ganze der Theogonie, in den Lettres concern. Mythologie, Lond. 1748. 8. Auch finden ſich Bemerkungen und Erläuterungen über den Heſiodus in mehrern Schriften, welche von der Religion und der frühern Geſchichte der Griechen überhaupt handeln, als in dem Eſſ. ſur la Rel des anc. Grecs, Lauſ. 178 . 8. 2 Th. In des Rabaut de St. Etienne Lettres à Mr. Baillet, Par. 1787. 8. Vorzüglich aber gehört hieher das Handbuch der Mythol. aus Homer und Heſiod.... von M. G. Hermann, Berl 1787 8. Das Leben des Dichters findet ſich, unter andern, in Le Fevres Vies des poet gr. und litter. Notizen in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 8 — Von verſchiedenen griechiſchen Schriftſtellern, als dem Solon, Mimnermus, Simonides, Naumachius, Poſidippus Metrodorus, Theognis, Phocylides, Pythagoras u. a. m. ſind moraliſche Denkſprüche in Verſen auf uns gekommen, welche verſchiedentlich, mehrere oder wenigere, und auch mit Sentenzen aus größern Dichtern, geſammelt, auch, zum Theil, einzeln mit andern griechiſchen Dichtern herausgegeben worden ſind. Die erſte jener Sammlungen iſt von Ald. Manutius, Ven. 1495. f. Eine andere von Aleander, Par. 1512. 8. Von Hier. Frobenius, Baſ. 1532. 4. (gänzlich aus dem Stobäus gezogen.) Von Joach. Camerarius, Baſ. 1550 und 1558. 8. Von Jac. Hertel, Baſ. 1561. 8. gr. und lat. Durch Fried. Sylburg. Frankf. 1591. 8. Heidelb. 1596 8. Frankf. 1603. 8. bey der Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566 fol. Von Rad Winterton, Cambr. 1635. 1661 und 1677. 8. gr. und lat. Von Eberh. Gottl. Glandorf (mit einer Vorrede von H. Heyne von dem Werth und Beſchaffenheit dieſer Dichter) Leipz. 1776. 8. 2 Th. Von Brunk. Straſb. 1784. 8. Auch ſind einzeln, oder doch nur mit wenigen zuſammen gedruckt Theognis (ums Jahr 550 vor Chr. Geb.) mit Scholien und einer lat. Ueberſetzung des El. Vinetus, Par. 1543. 8. Mit den Scholien und Anmerkungen von Joach. Camerarius, Leipz. 1603. 8. 1620. 8. Von Ant. Blackwall, Lond. 1706. 12. Von Ab. Kable, Gött. 1766. 4. Franzöſ. überſetzt in Verſen von Nic. Pavillon, Par. 1578. 12. Von Leveſque, Par. 1783. 12. Italieniſch, mit dem Text, von Ang. Mar. Bandini, Flor. 1766. 8. Deutſch in M D Procopius Auserl. Ged Frft 1720. 8. Von Fdr. Gottl. Fiſcher Altenb. 1738. 8. mit dem Text. Ein Theil davon in Reimen, von Denſo, im 20ten St. der Gottſchedſchen krit. Beytr) — Phocylides (ums J 550 vor Chr. Geb.) Was unter ſeinem Namen herum geht, iſt wohl nicht von ihm; gr und lat. durch Joh Setzer, Han. 1547. 4. Baſ. 1547. 8. durch Joh. Ad. Schier, Leipz 1751. 8. Ueberſetzt in das Spaniſche, von Fr. de Quevedo, Mad. 1635. 8. und im 3ten Th. ſ. W In das Italieniſche, von A. M. Bandini mit dem vorhergehenden. In das Franzöſiſ. fünfmal; zuerſt von Baif, Par. 1574 4. bey ſ. Etrennes; zuletzt von Leveſque mit dem vorigen, 1783. 12.) — Pythagoras die ſo genannten güldnen Sprüche, gr. und lat. von Wolfg. Steber, Leipz. 1604. 8. von Cl. Salmaſius, Lugd. Bat. 1640. 4. gr. und lat. von Magn. D Omeis, Alt. 1693. 8. Sie haben der Commentatoren ſehr viele gehabt: Hierocles, aus der Mitte des 5ten chriſtlichen Jahrhunderts, iſt der älteſte der auf uns gekommenen; ſein Werk erſchien zuerſt nur lat. durch Joh. Auriſpa, Pad. 1474. 4. gr. und lat. zuerſt durch Joh. Curter, Par. 1583. 12. verm. und mit dem lat. Comment. des Theod. Marcilius (welcher zuerſt Par. 1585.

erſchien)

erſchien) Lond. 1654. 8. 1673. 12. cur. Pet. Needham, Cant. 1709. 8. ferner Lond. 1742. 8. und bey der vorhin gedachten Ausgabe von Schier. Ueberſezt ſind die güldnen Sprüche in das Italieniſche von Aleſſ. Adimari, in ſeiner Calliope, Fir. 1641. 4. Von Ant Capponi in ſeiner Liriche Parafraſi, Ven. 1670 12. Von Bimbo, mit dem Comment. des Hierocles, Ven. 1603. 4. Von A. M. Bandini, mit dem vorhergeh. Fl. 1766. 8. und von Dom. Gattinara, Brſchw. 1780. 8. In das Franzöſiſche überhaupt ſiebenmal, zuerſt von Baif, in ſ. Etrennes, Par. 1574. 4. Von Dacier, mit dem Leben des Pythagoras, und dem Comment. des Hierocles, Par 1706. 12 2 Bd. von Levesque 1783. 12. In das Deutſche von Hrn. Gleim, im Merkur vom J 1775 und Halb 1786. 8. Von Link, Alt 1780. 4. Litter. Notitzen über den Pythagoras finden ſich in Fabr. Bibl graec. L 2. c. 12. u f. und über Phocylides und die andern, in dem 11ten Kap. eben dieſes Buches.) — Empedokles (Auſſer einigen Ueberreſten von ſeinem Gedichte über die Natur, welche ſich zum Theil in den von Hrn. Stephanus, Par 1573 8. herausgegebenen Reliquiis poeſ. phil. befinden, wird ihm auch das auf uns gekommene Gedicht von der Himmelskugel, welches aus 168 Jamben beſteht, zugeſchrieben; Fried Morel gab es Par. 1584. 4 zuerſt heraus, und Flor. Chriſtianus eine lat. metriſche Ueberſetzung davon, Par. 1687. 4. Beyde finden ſich in Fabr. Bibl. graec. L. II. 12. abgedruckt. Auch iſt es noch einzeln von Benj. Hederich, Dresden 1711. 4. herausgegeben worden.) — Aratus (ums Jahr 278 vor Chr Geb. Seine Phaenomena und Prognoſtica wurden aus dem proſaiſchen Werke eines Eudoxus gezogen, und ſind griechiſch zuerſt mit den Scholien und den lateiniſchen Umſchreibungen des Cicero, Germanicus und Avienus, von dem Aldus Manutius bey den Aſtr. vet. Ven. 1499 f. ferner Baſ. 1536. 4. Par. 1559 4 und bey den Poet. princ des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ohne die Scholien, ſo wie mit den vorgedachten Umſchreibungen und auch ohne die Scholien, Lugd. B. 1600 4 von Grotius, und am beſten von Joh Fell, Oxf. 1672 8. griechiſch herausgegeben. Mit einer proſaiſchen lat. Ueberſetzung des Johann Ceporini erſchienen ſie, Baſ. 1534. 1561. 8. Ueber das Werk ſelbſt ſind von vielen alten Schriftſtellern Commentare geſchrieben worden, wovon nur vier auf uns gekommen, welche Petr Victorius, Flor 1567. f griech und Dion. Petavius, in ſ. Uranologio, mit vielen Diſſertationen, Par. 1630 und Amſt. 1703. f. lat. herausgegeben hat. Von Neuern hat Andr. Schmid eine Diſſert. de Arato, Ienae 1685. 4 geſchrieben. Franzöſiſch von Remy Belleau iſt das Gedicht des Aratus im 2ten Bd des Recueil des poeſies jenes Dichters, Par. 1585. 12. und Litterariſche Notitzen über den Aratus in Fabr. Bibl gr. Lib III. c. 18. befindlich.) — Nikander (in der 155-160ten Olymp. Von ihm ſind zwey metriſche Werke, über den Biß giftiger Thiere, und die Mittel dagegen, (Θηριακα) und über die Mittel gegen vergiftete Speiſen, (αλεξιφαρμακα) auf uns gekommen, welche zuerſt von Ald. Manutius, hinter dem Dioſcorides, Ven 1499 f. ferner, von ebend. 1523 8 und Cöln 1531. 4 griech und mit den Scholien, und ohne dieſe, von Heinr. Stephanus, Par. 1566 f. ferner gr. und lat. von Joh Gorracus, Par. 1557 4. und mit der lat. Ueberſetzung des Loniceri, in dem Corp. poet. gr Gen. 1606. f. und mit der griech Umſchreibung des Eutecnus, und der ital. Ueberſetzung des Salvini, Flor. 1764. 8. herausgegeben

worden ſind. In das Franzöſiſ. hat ſie Jacq Grevin, Antw. 1568. 4. überſetzt. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 618 u ſ.) — **Dionyſius** (zur Zeit des Auguſtus, Verfaſſer einer Beſchreibung der Welt (περιηγησις οικουμενης) in Hexametern, welche zuerſt in der lat. metriſchen Ueberſetzung des Avienus, Ven. 1488. 4. griech. ohne den Comment des Euſtathius mit dem Pindar, Ven. apud Aldum. 1513. 8. Cambr. 1533. Lond. 1668. 8. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. griech. Mit dem Commentar des Euſtathius, von Rob. Stephanus, Par 1547. 4. gr. und lat. Mit der proſaiſchen Ueberſetzung des Joh. Camertis, Baſel 1523. 1585. 8. Mit einer metriſchen von Andr. Papius, Antw. 1576. 8 Mit einer von Heinr. Stephanus und dem Pomp. Mela 1577. 4. und in dem Corp. poet. graec. Baſ 1606. f. Ratisb. 1706. 8 und mit dem Commentar des Euſtathius, Oxon 1697. 8 und 1717. 8 und griech und lat. von Havercamp, Lugd. B. 1637. 8. erſchienen iſt. In das Franzöſiſche iſt ſie von Ben. Saumaize, Par 1597 12 überſetzt worden. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 2. Vol. IV. S. 21.) — **Andromachus** (zur Zeit des Nero, ſchrieb, in Elegiſcher Versart, ein Gedicht von dem Theriac, das ſich im Galenus, und in dem Werke de Antidotis, Bd 2. S. 428. Baſ. mit einer lat. metriſchen Ueberſetzung von Jul. Mari Rota, und Joh Andernacus befindet. Einen lateiniſchen Commentar darüber ſchrieb Franc. Tidicanus, Thor. 1607. 4.) — **Marcellus** (unter dem Kaiſer Adrianus. Aus einem in 42 Büchern geſchriebenen mediciniſchen Gedichte, ſind noch hundert Verſe übrig, welche von den Fiſchen handeln, die Morellus mit einer metriſchen Ueberſetzung, Par. 1591 und 1598. 8. herausgab. Beydes findet ſich in der 3ten Ausg. von Fabr. Bibl graec. der Text, und eine Ueberſ. von Fabr. ſelbſt, Lib. I. c. III. Vol. I. S 14. und die Ueberſ. von Morellus, Lib VI. c 9. Vol. 13. S. 317. Auch hat noch Schneider dieſes Fragment bey ſ Ausg. der Plutarchiſchen Schrift von der Erziehung, Argent. 1775. 8. gr. abdrucken laſſen.) — **Oppianus** (wird gewöhnlich ums J. 204 geſetzt, und ihm werden zugeſchrieben, 1) ein Gedicht vom Fiſchfange (ἁλιευτικα) in 5 Büchern; zuerſt in lat. Hexametern von Laur. Lippius, Colln im Florent. 1478. 4. darauf Flor. 1515. 8. griech. gedruckt. Engliſch von Jones und Diapper, Oxford 1722. 1751. 8. 2) Ein Gedicht von der Jacht, (κυνηγετικα) in 5 Büchern, wovon noch vier übrig ſind; zuerſt Ven. 1517. 8. gr. und in verſchiedenen lateiniſchen Ueberſetzungen, als von Joh. Bodinus, Par 1555. 4. von Mich. Viccart, Amb 1604. 4. In franzöſ. Verſen, von Flor Chretien, Par. 1575. 4. In franzöſ. Proſe, aber nur das 3te und 4te Buch, von Sam. de Fermat, mit dem Arrian, von der Jacht, Par. 1690 12. und von Belin de Ballu, Strasb. 1788. 8. und deutſch von Lieberkühn, in Reimen, Leipz. 1755. 8. gedruckt. Beyde Gedichte zuſammen von Turnebus, Par. 1555 4. gr. Von Conr. Ritterhus, Lugd. Bat. 1597. 8. griech. und lat. mit vier neuen proſaiſchen Ueberſ. Ferner von Hrn. Schneider, mit einer griech. Paraphraſe, Atg. 1776. gr. und lat. Eine ital. Ueberſ beyder, von Ant. Mar. Salvini erſchien Flor. 1728. 8. 3) Ein Gedicht von dem Vogelfange, das verloren gegangen, und wovon Erasmus Vinding, Kopp. 1702. 8. die griechiſche Paraphraſe des Eutecnus, oder vielmehr Dionyſius mit einer lat. Ueberſetzung herausgegeben hat. **Erläuterungsſchriften**, De Oppiano Poeta Cili-

ce, Diſſert. Auct. P. Iac Förtſch, Lipſ. 1749. 4. Litter. Notitzen bey Fabr. Lib. IV c. 20. Vol. IV. S. 625 Uebrigens hat der letzte Herausgeber dieſer Gedichte es wahrſcheinlich gemacht, daß die beyden erſten Gedichte von zwey verſchiedenen Verfaſſern ſind, wovon der eine unter dem Marc Antonius, der andre unter dem Caracalla gelebt.) — Ein Gedicht von einem Ungenannten über die Kraft der Gott geheiligten Kräuter, bey dem Dioscorides des Aldus, Ven 1518 4. und in Fabric Bibl graec Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 630. gr. und lat. in einer metriſchen Verſ. von Joh. Rentorf — Ein Phila (aus dem Anfange des vierzehnten Jahrh. von den Eigenſchaften der Thiere; zuerſt, aber nicht vollſtändig, von dem Erzbiſchof Arſenius, Ven. 1533. 8 gr. im 2ten B. des Corp. poet gr. Gen. 1624. f. S. 237. gr. von Greg. Bersmann, Leipz 1574 4. gr und lat. ein Fragment, in Fabric. Bibl. gr. Lib V. c 16. Vol. S. 697. gr. vollſt von G. Wernsdorf, Leipz 1768. 8. gr. und lat.) — — Uebrigens ſind allenfalls auch hieher, die aus den ältern griechiſchen dramatiſchen, und andern verloren gegangenen Dichtern übrig gebliebenen Sentenzen zu rechnen, deren Ausg. bey dem Art. Comödie, angezeigt worden ſind. — —

Lehrgedichte von römiſchen Dichtern: Titus Lucretius Carus (53 J. v. Chr. Geb.) De Rerum Natura, L. VI. Ver. 1486 f. Ed. pr. Ven. 1495. 4. ap. Aldum, Ven. 1515. 8 Ex ed. Th Creech, Oxon. 1695. 8. Lond. 1716. 8. Oxon. 171-. 8 Lipſ 1--6. 8. Baſ. 1770. 8. Ferner Lond. 1712 4. Im Corp. poet von Maittaire, Lond. 1733. f. 2 Bd. Von Sigb Havercamp. Lugd. Bar. 1725 4. 2 Bd mit Kupf. b. A Von Brindley, Lond 1749. 16. mit Kupf. Mit Baskerv. Typen, Birm. 1772. 4. 1773. 12. u. a. m. Ueberſetzt, in das Italieniſche, von Aleſſ Marchetti, († 1714 Lond. 1717. 8 Par 1754. nach einer beſſern Handſchrift Lond. 1768. und nach der beſten, ebend. 1779 4. Verſchiedene Anmerkungen uber dieſe vortrefliche Ueberſetzung finden ſich in den Obſerv. . . . del A. Dom. Lazzarini, R 1743. 4. S. 29. u f. In das Franzöſiſche, auſſer der früheſten, nie abgedruckten, von Guil des Aultez, und einigen einzeln Stellen, zuerſt von Marolles, Par 1649 8 und von ebend. in Verſen 1677 4. Von Jacq Parrain des Coutures, Par. 1685. 12. 2 B. 1708. 12 2 B. Von Guernier 1743 8. Von de la Grange, Par. 1768. 8. 2 B. mit einem guten Commentar. Von Pankouke (ſehr frey 1768 12. 2 B Von Le Blanc de Guillet, 1788. 8 2 B in Verſen. In das Engliſche, von Th. Creech († 1701 in Verſen, Lond. 1683 (3te Ausgabe) 17 5 8. 1776. 8. In das Holländiſche, von Jer. Dekker, 1693 in Verſen; von J. de Witt, Amſt 1701. 8. in Verſen. In das Deutſche, von Franz Xav. Mayr, Wien 1784. 8. 2 Bde. Das Leben des Dichters erzählet, unter andern, Bayle; Litter. Nachrichten ſind in Fabr. Bibl lat. Lib. I. C. V. Vol I. S 74. u. A. enthalten. Von dem Lucretius handeln die fünf erſten Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Theil N. Aufl.) — P. Virgilius M. (Georgica, Lib IV. Ueber die Ausg. ſiehe den Art Aeneis; wozu ich hier die einzele Ausgabe der Georg mit einer engliſchen Ueberſetzung und vielen Anmerkungen von John Martyn, Lond 1741. 4. 1746. 8 ſetzen will Ueberſetzt in das Italieniſche, von einem Ungen. 1480 1490 4 in Terzinen; von Ant. Mar. Negriſoli, Ven 1543. 8. in reimfr. Verſen; von Bern Danielo, Ven. 1545 4 eben ſo; von Giov. Fr. Soave, R. 1765. 4. eben

ſo; von Presp. Manoeo, Par. 1766. 4. Von Aleſſ. Biancoli, Peſaro 1768. f. in reimfreyen Verſen. In das Spaniſche, dreymal, zuerſt von Juan de Guzman, Salam. 1586; zuletzt von Chr de Meſa, Mad. 1618. in Verſen. In das Portugieſiſche, von Leon da Coſta, Liſb. 1624. f. In das Franzöſiſche, außer einzelen Geſängen, vollſtändig von Guil Michel, Par. 1519. 8 in Verſen; von Rich. Le Blanc, 1554. 8. in Verſen; von P. Trehedan, Gen. 1580. in Verſen; von Ant. le Chevalier d'Agneaux, P. 1582. 4. in Verſen; von M. Marolles 1649 f. in Proſa und 1673 4. in Verſen; von Guyot 1678. 8. in Proſe; von Martin de Pinchesne, Rouen 1608. 8. von Segrais, P. 1712. 8. in Verſen; von Catrou, 1716. 12. in Proſe; von J. Mallemanns, 1717. 12. in Proſe; von Cl. Fabre, 1721. 12. eben ſo; von St. Remy 1736. 12. in Proſe; von Desfontaines 1743. 8. mit einer Abhandl und in Proſe; von l'Allemand 1749. 12 in Proſe; von vier Prof. zu Paris 1771. 12. in Proſe; von de Lisle 1769 12. in Verſen; von Pompignan, in ſ. Oeuvr Par. 1784. 8. 4 B. in Verſen; von Vidal, Lyon 1787. 12. Buchſtäblich und in einer Umſchreibung. Die Ueberſ. des de Lisle, welche ſich ganz angenehm lieſt, obgleich Virgil ſehr darin moderniſirt worden iſt, veranlaßte die Obſervations ... des Clement, Gen 1771. 8. und die, in dem 27ten B. der Bibl. Germ. und in Fabric Bibl Lat. T. I. S. 361. Ausg. von 1773. angeführte Ueberſ. von de la Rue iſt niemals zum Daſeyn gelangt. In das Engliſche: von Abr. Fleming, Lond. 1589. in reimloſen Alexandrinern; von Th. May 1622. 8. von J. Ogilby, Cambr. 1646. 8. Von J. Dryden 1697. f. in Verſen und mit einem Verſuch darüber; von J. Trapp 1718. 4. in reimfreyen Verſen; von J. Martyn 1741. 4. in Proſa, mit einem Commentar; von Joſ. Warton 1753. 8. in Verſen; von Th Neville 1766. 8. von J. Mills, 1780. 4. in Verſen; von C. Loft, aber nur das 1te und 2te Buch 1784 12. In das Deutſche: von Steph. Riccius, Leipz. 1571. 8. Von Haberland 1660. 8. Von J. Valentin, Frft. 1660. 8. Von J. D Overbeck, Lüb. 1749. 4. aber nur 2 Bücher; von J. J. Duſch, Hamb. 1759 8. mit Martyns Commentar, in Proſe; von J. B. Sedletzky, Augsb. 1772. 8. Von J. H. Jacobi, Halle 1781. 8. Von J F. Herz, Hamb. 1782. 8. Von J. C. F. Manſo, Jen 1783. 8. Von H. P. C. Esmarch, Flensb. 1783. 8. Von J. H. Jung, Mannh 1787. 8. Von J. H. Voß, Hamb. 1789. 8. Von K. G. Bock, Leipz. 1790. 8. Von Brieger, Grotk 1790. 8. Zu der von Voß gehört die Schrift deſſelben: Ueber des Virgil. Landged. Ton und Auslegung 1791. 8. Erläuterungsſchriften: Auſſer den ältern Commentatoren deſſelben, als des Pet. Ramus, Herm. Torrentius, Ad. Titius, u. a. m. (ſ. Fabric. Bibl. lat. T. I. S. 367. Ausg. v. 1773.) ſchrieb H. Netzker De lucido Georg. Ordine, contra Homium, 1772. 4. Poſſelt, De Virgil. Georg. Carlsr. 1787. 4. Gilb Wakefield, Lib. IV. Georg. illuſtr. explicat. emend. 1788. 8. und bey Henleys Obſervat. on the Subject of the IV Ecl. 1788. 8. finden ſich auch dergl. über das dritte Buch der Georg. Auch handeln der 1te bis 4te Brief des erſten Theils der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Aufl. von dieſem Gedichte.) — Cornelius Severus (Ihm wird gewöhnlich das Gedicht Aetna zugeſchrieben, welches zuerſt in dem Catal. Virgilii, Ven. 1472 und 1484. f. einzeln, von Theod Gerallus (Joh. Clericus) Amſt. 1702 und 1715. 8. und mit einer deutſchen ſehr guten Ueberſetzung von C. A. Schmid,

Braunſchw.

Braunſchw. 1769. 8. herausgegeben worden iſt.) — Q. Horatius Flaccus (Ueber ſeinen Brief an die Piſonen, ſ. den Art. Dichtkunſt; wegen der übrigen Epiſteln, die Folge.) — P. Ovidius Naſo (1) Artis amatoriae, Lib. III. einzeln zuerſt, mit dem Epithal. Catulli, Lipſ. 1492. 4. mit einem Comment. von Bart. Merula, und den folgenden Ged. Ven. 1494. 1516. f. Med. 1510. f. gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, vollſtändig, zuerſt, Mil. 1481. 4. in Terzinen; von Piet. Michiele, Ven. 1632. 12. von Gaet. Bernice, Col 1707. 8. Von Fil. Sachetti, im 31ten Bde. des Corp. Poet. Mil. 1731. u. f. 4. in reimfr. Verſen. In das Spaniſche, mit den ſämmtlichen Werken des Ovid, von Suav. de Figueroa in Proſa, Mad. 1727 u. f. 4. 12 Bde. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zuerſt Gen. 4 (ohne Jahrszahl) von einem Ungenannten; Eben ſo, Par. ſ. a. 16. Ferner von Naſſe, Lyon 1622. 16. in Proſa; von Mich. Marolles, mit den ſämmtl. Werken, Par. 1660. 8. in Proſe; von einem Ungen. Col. 1696. 12. in Verſen; von Algay de Martignac, mit den ſ. W. Lyon 1697. 12. 7 B. in Proſe; von Blainville, Amſt. 1714. 12. Nachahmung in Verſen; von einem Ungen. (Goujon de Ceſſieres) Amſt. 1757. 8. mit Kupf. Ob die, in den Oeuvr. gal. et amoureuſes d'Ovide, Strasb. 1763. 12. 2 B. befindliche Ueberſetzung eine neue iſt, weiß ich nicht. Auſſer dieſen zweymahl burlesſiſirt, Par. 1650 und 1662. 12. In das Engliſche, oder vielmehr in das Schottländiſche, von Gawen Douglas (S. Wartons Hiſt. of Engl. Poet. Bd. 2. S. 281.) Von W. King († 1712) jedoch mehr Nachahmung als Ueberſetzung. Auch werden noch Ueberſ. von den Jahren 1725 und 1776 angeführt, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. In das Deutſche, von D. Hartlieb, Strasb. 1483. Von einem Ungen. Hamb. 1600. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1609. 8. Von Joh. B. v. Knoll, Augsb. 1777. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1790. 8. metriſch. Auch findet ſich noch ein Auszug daraus in der chriſtlichen Veſta, (Nürnb.) 1702. 8. Da dieſem Gedichte die Verweiſung des Ovidius zugeſchrieben wird: ſo gehöret hierher die Diſſertation ſur l'exil d'Ovide, Mont. 1742. 8. von Ribaud de Rochefort. 2) Remedia amoris, Lib. I. einzeln, zuerſt Leipz. 1488. 4. mit dem Commentar des Barth. Merula, Ven. 1494. und dem Comment. des Wilh. Ramuſäus, Lugd. Bat. 1526. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche, viermahl; zuerſt, ums J. 1500. und darauf von Aug. Ingegneri, Avign. 1576. 8. Berg. 1604. 4. in Octaven; von Giuſ. Baretti, im 30ten Bde. des angeſ. Corp. Poet. und von einem Ungen. Piac. 1747. 8. beyde in reimfr. Verſen. In das Spaniſche, zweymahl; von Luis de Carillo, in Verſ. in ſeinen Werken; von Suavez de Figueroa, in Proſa, mit den ſ. W. des Ovid; Mad. 1727. 1738. 4. 12 Bd. In das Franzöſiſche, zuerſt, Par. 1509. f. Von Marolles und Martignac, mit den übrigen Werken des Dichters in Proſe; von Blainville im 2ten Bd. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1714. 12. in Verſen, aber mehr Nachahm. als Ueberſetzung; von L. Ruſtaing de St. Jorry, im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. mel. Amſt. 1735. 12. Von einem Ungen. nebſt dem vorhergehenden Gedicht, Amſt. 1757. 8. in Verſen. Traveſtirt von Dufour, Par. 1666. 12. In das Engliſche, mit dem vorigen. In das Deutſche, von einem Ungen. Bey der Ueberſ. des vorhergehenden Ged. Berl. 1786. 8. 3) Faſtorum, Lib. VI. die übrigen ſechſe ſind verloren gegangen; zuerſt, ohne Ort und Jahrsz. 4. Mit den Argumenten von Pet. Aeolicus, mit dem Commentar des Paul Marſy,

 Ven.

Ven. 1485. f. Mit dieſem und dem Comment. des Ant. Conſtantius, Ven. 1502. f. des Car. Neapolis (unter dem Nahmen Anaptyxis) Antw. 1639. Fol. Ueberſetzt in das Italieniſche, zweymahl, von Vinc. Cartari, Ven. 1551. 8. von Giov. Bat. Bianchi, 1771. 8. in Stanzen. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zweymahl; von Marolles, Par. 1660. Von Alguy de Martignac, im 7ten B. ſ. Ueberſ. der ſ. W. des Ovid, Lyon 1697. 12. 9 Bde. Von Bayeux, Rouen 1784. 8. 2 B. Uebrigens hat Cl. Bart. Moriſot die verloren gegangenen Bücher, Lyon 1649. 4. erſetzen wollen. In das Engliſche von W. Maſſey 1758. 4. in Verſen. In das Deutſche, Lüneb. 1782. 8. 4) De medicamine faciei, Kunſt zu ſchminken, (wofern es ſonſt von dem Ovidius iſt) wovon nur noch hundert Verſe übrig ſind. 5) Halieuticon, ſ. de piſcibus in Hexametern, zuerſt mit dem Gratius, von G. Logus, Ven. 1534. 8. mit Erläuterungen von Herc. Ciofani, 1580. und von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. herausgegeben. Ueber die guten Ausgaben der ſämmtl. Gedichte des Ovid ſ. den Art. Heroide. — Gratius Faliſcus (Zeitgenoſſe des Ovidius; von ſ. Cynegeticon, ſ. de Venatione carmen, ſind noch 540 Hexameter übrig, die zuerſt mit dem letzten Gedichte des Ovidius, Ven. 1534. 8. von Caſp. Barth, Hanov. 1613. 8. mit einem unreifen Commentar; von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. mit einem beſſern; von Sigb. Havercamp in den Poet. lat. rei venaticae, ebend. 1728. 4. von P. Burmann, in den Poet. min. Lugd. Bat. 1731. 4. 2 B. einzeln, Mit. 1775. und von F. Wernsdorf, in den Poet. min. Altenb. 1780. 8. herausgegeben worden. In das Engliſche iſt es von Chrſtph. Waſe, Lond. 1654. 12. überſetzt. Litter. Nachrichten giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 474. neue Auflage.) — Marcus Manilius (wird gewöhnlich in das Zeitalter des Auguſts geſetzt; von ſeinem Aſtronomicon ſind nur fünf Bücher, und dieſe nicht vollſtändig auf uns gekommen. Poggius entdeckte es ums J. 1416. und Joh. Regiomontanus gab es Nürnb. (1472.) 4. zuerſt heraus. Mit dem Commentar des Laur. Bonincontri, Bon. 1474. f. ferner Ven. apud Ald. mit andern aſtronomiſchen gr. und lat. Schriftſtellern, 1499. f. Von Ant. Molinius, Lugd. B. 1566. 12. Von Joſ. Scaliger, Par. 1579. 8. und apud Commel. 1590. 8. Von Bentley, Lond. 1739. 4. Von El. Stoeber, Straſb. 1767. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Gaſp. Bandini, finden ſie ſich im 16ten und 17ten Band des Corp. omnium Vet. Poet. lat. Meyl. 1737. 4. In das Engliſche, nur das 1te Buch, von Ed. Sherburne, in ſeiner Geſchichte der Aſtronomie, Lond. 1675. f. Litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVIII. Vol. I. S. 499. u. f.) — Caſar Germanicus (Enkel des Auguſtus, überſetzte des Aratus Phaenomena in lat. Hexameter, welche zuerſt Bonon. 1474. ferner mit den alten Aſtronomen und einem alten Commentar, Ven. apd. Ald. 1499. f. 1589. ... von Hugo Grotius, Lugd. Bat. 1600. 4. von Joh. Conr. Jul. Schwarz, Coburg 1715. 8. von Chrſtn. Frd. Schmid, Lüneburg 1728. 8. herausgegeben worden. Litter. Nachr. ſind im 19. Kap. des 1ten Buches von Fabric. Bibl. lat. Vol. I. S. 505. n. A. enthalten.) — Junius Moderatus Columella (Das zehnte Buch ſeines Werkes, De re ruſtica, handelt in Hexametern, vom Gartenbau, und iſt einzeln, mit Anmerkungen von Pomp. Fortunatus Phil. Beroald, u. a. m. Paris 1543. 4. gedruckt. Das ganze Werk iſt, zuerſt, Ven. 1472. f. mit dem Varro zuſammen, einzeln, von Heinr. Stephanus 1543. 8. und öfterer mit

den Script. de re ruſtica, als von Gesner, Leipz. 1743. 4. 2 B. herausgegeben; auch vollſtändig in das Ital. von Lauro Modaneſe, Ven. 1554. 8. und das 10te Buch in Verſen, ſo wie einzeln von Bernardino de'Corradi d'Auſtria, Flor. 1754. 8. auch in Verſen, und das ganze Werk in das Franzöſ. von Cotterel, Par. 1554. 4. in das Deutſche, von Mich. Herman, Strasb. 1538 überſetzt worden. Von dem Gedichte handelt der 5te des 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, S. 79. neue Auflage.) — Quintus Serenus Sammonicus (unter dem K. Caracalla; ſein Gedicht, De Medicina, iſt nicht vollſtändig auf uns gekommen, und das, was da iſt, wahrſcheinlich interpolirt. Zuerſt gedruckt iſt es, mit dem Aratus, Avienus u. a. m. Ven. 1488. 4. ap. Ald. nachher mit dem Celſus 1528. 4. Lugd. 1542. 8. in den Poet. min. des Burmann, Leid. 1731. 4. u. a. m. Erläuterungsſchriften: Epiſtolae in Celſum et Sammonicum, Auct. Morgagni; Bon. 1735. 4. Litter. Notitzen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 5. Vol. III. S. 85. n. A.) — M. Aurel. Olymp. Nemeſianus (unter dem K. Numerianus. Von ſeinen verſchiedenen Gedichten iſt nichts, als die Cynegetica und vier Eklogen übrig. Das erſtere iſt, mit dem ähnlichen, es weit übertreffenden Werke, des Gratius, Ven. 1535. 8. zuerſt gedruckt. Ueber die mehrern Ausgaben ſ. vorher den Gratius.) — Rufus Feſtus Avienus (überſetzte, unter dem Theodoſius, den Aratus und den Dionyſius, in lateiniſche Hexameter, welche zuerſt von G. Valla, Ven. 1488. 4. und nachher mit der Urſchrift zuſammen öfterer herausgegeben worden ſind. S. den Aratus in dieſem Artikel. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XI. Vol. 2. S. 150. n. A.) — Claudius Rutilius Numantianus (ums J. 416. eine Reiſebeſchreibung von Rom nach Gallien in zwey Büchern, wovon das letztere mangelhaft und die zuerſt, Neapel, dann von J. B. Pius, unter dem Titel: Poema de laudibus urbis, et Etrur. et Ital. Bon. 1520. 4. von Joſ. Caſtalio, Rom 1582. 8. von Theod. v. Almeloveen, Amſt. 1687. 12. von Burmann, in den Poet. min. Leid. 1731. 4. 2 Bd. und von J. C. Kapp, Erl. 1786. 8. herausgegeben worden iſt. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XV. Vol. III. S. 202. n. A.) — Rhemnius Fannius Palaemon (Soll das Gedicht, De ponderibus et menſuris, das mit dem Celſus zuſammen, Ven. 1528. 4. Lugd. Bat. 1566. 8. und in den ſchon bemerkten Ausgaben der Poet. min. abgedruckt worden iſt, geſchrieben haben.) — Aemilius Macer. (Den Nahmen dieſes, unter Auguſt lebenden Schriftſtellers, führt zwar das Gedicht, De viribus herbarum et materia medica, Lib. V. aber der Augenſchein giebt, daß es nicht von ihm, ſondern aus dem 9ten Jahrh. iſt. (S. darüber Broukhuſ. ad Tibul. S. 274 u. f.) Cornarus gab es, Frkft. 1540. 8. und Pictorius mit einem Commentar 1581. 8. heraus. Auch findet es ſich in den Med. lat. vet. Ven. 154?. f. und in dem Corp. Poet. des Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B.) — — Hieher ſind allenfalls auch die, aus den Mimen des, unter dem Auguſt lebenden Publius Syrus, übrig gebliebenen Sittenſprüche, 982 an der Zahl zu rechnen, welche zuerſt von G. Fabricius, Leipz. 1550. 8. und nachher noch ſehr oft bey den Werken anderer Dichter, einzeln, von Haverkamp, mit Anmerkungen von J. Gruter und einer griechiſchen Ueberſetzung von Joſ. Scaliger, Lugd. Bat. 1708. 8. Upſ. 1709. 8. herausgegeben worden ſind. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. V. I. S. 477. —

Lehrgedichte von neuern Schriftſtellern, in lateiniſcher Sprache: Althelmus oder Adelmus († 709. Ein Gedicht zum Lobe der Jungfrauſchaft und eines über die acht, ihr entgegen geſetzten Laſter, hat Caniſius in den Lect. Ant. herausgegeben.) — Marbodäus (1130. De lapidibus pretioſis, Ench. c. ſch. Pictorii, Frib. 1531. 8. Wolf. 1740. 4. und im 2 B. der Dactyliothek des Gorläus.) — J. Aegidius (1194. Mediciniſche Gedichte von dem Pulſe u. d. m. in Hexametern, welche mit andern mediciniſchen Werken, Ven. 1494. 8. Baſ. 1529. 8 gedruckt worden ſind. Ein anderes Gedicht von ihm, über die Zubereitung von Arzeneyen hat Leyſer in ſeiner Hiſtor. poet ... med. aevi S. 502 u. f. aufbewahret.) — Joh. Jov. Pontanus († 1503. Urania ſ. de Stellis Lib. V. Meteorum Lib. I. De Hortis Heſperidum, ſehr gut verſificirt, aber ohne eigentlichen wahren Dichtergeiſt Opera poet. Ven. in aed. Aldi et Andr. Soceri 1518 - 1533. 8. 2 Bd. und im 4ten Bd. ſ. W. Baſ. 1556. 8.) — Marcellus Palingenius, oder eigentlich, Pietro Angel Mazoli (1530. Zodiacus vitae; De vita, ſtudio ac moribus hominum bene inſtituendis, Lib. XII. Baſ. 1537. 8. jedoch ſchon früher in Italien gedruckt) Lugd. B. 1556 1559. 8. Amſtel 1608. 8 Par. 1665. 8. Roter. 1722. 8. Hamb. 1736. 8. aber caſtrirt; franzöſ. auſſer einzeln Stellen in den Werken des Scevola de St Marthe, Par. 1571. 8. und eine Nachahmung von Riviere, Par. 1619. 8. überſetzt von Monnerie, Haag 1732. 8. Deutſch in Verſen von Joh. Spreng, Frankf. 1564. Laug. 1599. 8 und von Phil. Wilh. Machenau, Halberſt. 1743. 4 in Reimen. Das Gedicht iſt weitſchweifig, und zum Theil frey; Scaliger nennt es Satyra, ſed ſobria, non inſana, non foeda, und hat es in ſ. Hyperc. Ausg. der Poet. von 1581. S. 792 u. f. weitläuftig recenſirt. Uebrigens ſteht es im Regiſter der verbotenen Bücher, weil gegen Mönche und Mißbräuche der Kirche darin geeifert wird Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet, und Flögel handelt von ihm, im 2ten Bd. S. 109 f. Geſchichte der komiſchen Litteratur.) — Girol. Fracaſtor († 1553. Syphilis, ſ. morbus Gallicus, Ver. 1530. 4. Opera, Pad. 1739. 4. 2 B. Alcon. ſ. de cura Canum venaticorum, in den W. Franzöſ. das erſte, in Verſen, 1730. in Proſa, von Lacombe und Maquer, 1750. In das Italieniſche, viermahl; zuerſt von P. Belli, Nap. 1731. 8. zuletzt von Ant. Tiraboſco, Ven. 1739. 4. Trotz allem Lobe, das Scaliger (Poet. S. 817 u. f.) Rapin u. a. m. dieſem geben, iſt es denn doch nur ein Gewebe von nachgeahmten Stellen aus dem Virgil ohne eigentlichen Dichtergeiſt. Bey dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß ſchon Caſtelvetro in ſeinem Commentar über den Ariſtoteles, allen Lehrdichtern den Titel als Dichtern abſpricht, und ſie Verſificateurs nennt.) — Eraſm. Mich. Laetus (1560. De re nautica, Lib IV. Baſil. 1573. 4. ſehr flüchtig gearbeitet.) — Aon. Palearius, oder vielmehr Ant. Paleari (verbrannt zu Rom 1566. De Animarum Immortalitate, Lib III. Lyon 1536. 8. Opera Amſtel. 1696. Die Verſifikation iſt ungleich; Lukrez iſt ſichtlich ſein Muſter geweſen Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet; und Fontanini, Bibl. dell Eloq. Ital. I. 55. u. A. ſpräche ihm, als einem Ketzer, gerne das Gedicht ab.) Marco Girol Vida († 1566. 1) De Arte poetica, Lib. III Cremona 1520. ſ. den Art. Dichtkunſt, 2) De Bombyce, Lib. mit dem vorigen, Rom 1527. 4. Engl. von Sam. Pullien, 1753. 8. 3) De ludo ſcacchorum, Lib. mit dem vorigen, R.

1527. 4. Ueberſ. in das Ital. verſchiedentlich; zuletzt, Ven. 1753. 8. In das Franzöſiſ. von Louis de Mazures, Lyon 1557. 4. Pasq. Philieul, P. 1559. 4. beyde in Verſen. In das Deutſche, Magd 1772. 8. in Reime. Zuſammen ſind dieſe, mit den übrigen Gedichten des Vida, Cremona 1550. 8. und von Ant. u. Cajet. Vulpius, Pat. 1731. 4. 2 Bd. herausgegeben.) — Pet. Bargäus oder Piet. Angelo de Barca († 1596. Cyneget. Lugd. B. 1561. 4. De Aucupio, Lib. I. Flor. 1566. 4. Poemata. ebend. 1568. 2.) — Mich. Laetus (De re nautica, Lib. VI. Lib. VI Baſ. 1543. 4.) — Joſ. Mill (De Hortor. Cultura, Lib. III Brix. 1574. 8.) — Jean Aug. de Thou (Thuanus † 1617. Hierocoſophicus, ſ. de re accipitraria, Lib III. Par. 1584. 4. Lutet. 1587. 8. Par. 1612. 12. Amſtel. 1678. 8. mit ſ. übrigen Gedichten. In das Italieniſche überſetzt von Piet. Bergantini, Ven. 1736. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623. De Pedotrophia, Lib. III. Par. 1584. 4. Poem. 1596. 4. und in den Oper. Sammarthanor Fratr. Par 1632. 4. franzöſ. in Proſe von Abel de St. Marthe, Par 1698. 8. Auch Anfang und Ende von ihm ſelbſt in der vorhin angeführten Ausg.) — Jac. Balde (De vanitate mundi, mit mehrern ſeiner Gedichte, Mon 1638. 12. 3 Bd. und in ſ. Poem. Col. Ub. 1660. 12. 4 Bd.) — Claude Quillet (Calvidius Laetus † 1661. Callipaedia, ſ. de pulchrae prolis habendae ratione, Lib. IV. Lugd. B. 1655. 4. Par. 1708. 8. Lond. 1708. 8. nebſt dem Ged. des de St. Marthe. Ueberſetzt in das Engliſche von Nic. Rowe, Lond. 1712. 8. In das Franz. Amſt. 1774. 8.) — Chr. Alfonſe Dufresnoy oder Freyſing († 1665. De arte graphica, zugleich mit der franzöſiſchen Ueberſetzung des de Piles, und den Anmerkungen deſſelben, Par. 1667. 12. 1684. 8. mit K. und in dem 5ten Bde. der Werke des letztern, Amſt. 1767. 12. Verbeſſert von A. G. Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie. Par. 1753. 12. Mit dem Gedichte des Marſy, durch Klotz, Altenb. 1770. 8. Mit dem Gedichte des Watelet, Par. 1760. 8. und öfterer gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, Rom 1713. verbeſſert und mit Anm. 1775. 8. in Proſa; in Verſen von Anſaldi, Peſaro 1783. 8. In das Engliſche von Dryden, mit einer Vorrede, worin Dichtkunſt und Mahlerey mit einander verglichen ſind, Lond. 1695. 4. von Wills in reimfreyen Verſen, Lond. 1754. 4. Von Will Maſon, mit einem Commentar von J. Reynolds, York 1783. 4. Von W. Churchey, in ſ. Poems, Lond. 1789. 4. In das Deutſche von Sam. Theod. Gerike, Berlin 1699 4. von Widtmaißer von Weitenau, Wien 1731. 4. Von dieſem Gedichte handelt der 28te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 549. u. A.) — Abr. Cowley († 1667. De Plantis, L. II in elegiſchem Sylbenm. Lond. 1662. 8. verm. in 4 Büchern, in ſ. Poemat. Lond. 1668. 8. wovon die beyden erſten, in vermiſchtem Sylbenmaaße, die Schönheiten der Blumen, und die beyden letzten, in heroiſchem, den Nutzen der Bäume, ſo wie das 1te und 2te die Eigenſchaften der Kräuter beſingen. Ungeachtet des Lobes, das Johnſon in ſeiner Biogr. I. S. 16. Ausg. von 1783. dieſen Gedichten giebt; ſo iſt die Sprache denn doch keinesweges rein; und der Ausdruck geſucht und ſpitzfindig.) — Jac. Balde († 1668. De vanitate mundi, in ſ. Oper. poet. Mon. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ub. 1645. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bde.) — Jacq. Savary (1670. Venat. vulpina et melina, Cad. 1658. 12. Venat. cervinae, capreol. et lupinae leges, ebend. 1659.

4. Album Hipponae, ſ. Hippodromi leges, ebend. 1662. 4. Album Dianae leporicidae 1665. 4.) — René Rapin († 1687. Hortorum Lib. IV. Par 1665. 4. und im 2ten Bd ſ. W. à la Haye 1725. 12. franzöſ. von Dourigne und einem Ungen. Par. 1782. 8. Engliſch, 1750. 8. Eigentliches, wahres dichteriſches Verdienſt hat es gar nicht; und die eingeſtreuten Fictionen ſind beynahe albern ausgeführt. Der 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 117. handelt davon) — Nic. Paet. Giannetaſio († 17 0. Halieutica, Lib. X. Neap 1689. 8. mit Kpf. wodurch er das verloren gegangene Gedicht des Ovidius über dieſen Gegenſtand erſetzen wollte; aber ſchlecht erſetzt hat. S Fabr. Bibl. lat. in dem Kap. vom Ovidius. Auch ſind noch von eben dieſem Verf. Piſcator. et Nautica, Neap. 1686. 8. mit Kupf. ſo wie Bellica, ebend. 1717. 8. vorhanden, welche ich nicht näher kenne.) — Jacq. Vaniere († 1730. Praedium ruſticum, Lib. XIV. Par. 1707. 12. 1746. 12. und in den Opuſc. Par. 1730. 8. Franzöſiſch durch Halonvry, Par. 1756. 12. 2 Bd. Deutſch von J. B. Sedletzky, Augsb. 1772. 8. und von B. Andres, Würzb. 1788. 8. Schon der Plan iſt nicht dichteriſch, und die Ausführung, einzele Stellen abgerechnet, noch weniger. Von dem Gedichte handelt der 6te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 91. Uebrigens hat der Verf. noch einige hieher gehörige Gedichte, als Stagna, Columbae, u. d. m. geſchrieben) — Franc. Eul. Savaſtani (Botanicorum ſeu Inſtitut. Rei herbariae, Lib. IV. Nap. 1712. 12. Italieniſch in reimfreyen Verſen von Giamp. Bergantini, in der Scelta di Poemi latini... Ven. 1749. 8. im 1ten Bde.) — Joh. Fr. Chriſt (Villaticum, Lib. III. Lipſ. 1738. 8. 1746. 8. Das Gedicht erſchien zuerſt unter dem Titel Suſelicium, aber ich weiß nicht, in welchem Jahre.) — Bened. Stay (Philoſophiae... verſibus traditae, Lib. VI. Ven. 1744. 8. Die darin vorgetragene Philoſophie iſt das Syſtem des Carteſius; und das Muſter des Dichters iſt Lucrez geweſen.) — Iſ. Brown (De animi Immortalitate, Lond. 17 4. 4. Hamb. 1754. 8. und auch in ſ. Poems, Lond. 1768. 8. Ueberſetzt in das Engliſche, zuerſt von Soame Jennyns, im 6ten Bd. S. 60. der Dodsleyſchen Collection of poems; dann von Will. Hay, 1754. 4. und endlich von Rich. Grey, 1754. 4. In das Deutſche, dreymahl; am beſten in L. Chrſtph. Schmahlings Ruhe auf dem Lande, Gotha 1768. 8. 2 Th. in Proſa; mehr lehrend, als dichteriſch. Der 7te der Briefe zur Bildung des Geſchmacks, im 1ten Th. S. 136. handelt davon.) — Franc. Oudin († 1752. In den Poemat. didaſcal.... Par. 1749. 12. 3 B. finden ſich dergl. von ihm über das Feuer, die Träume, u. d. m.) — J. L. Courtois (Aqua picata, in eben dieſer Samml.) — P. Brumoy. In dem erſten Bd. ſ. Oeuvr. div. Par. 1741. 12. finden ſich franzöſiſche proſaiſche Ueberſetzungen zweyer, lateiniſch von ihm geſchriebener Lehrgedichte, von den Leidenſchaften, in 12 B. und von der Glasmacherkunſt, in 4 B. wovon ich aber das Original nie geſehen.) Melch. de Polignac († 1741. Anti-Lucretius, ſ. de Deo et Natura, Lib. IX. wurde nach ſeinem Tode von dem Abt Ch. de Rothelin, Par. 1747. 8. 2 Bd. und von Gottſched, Lipſ. 1748. 8. herausgegeben. In das Italieniſche überſetzt zweymahl, von Bergantini, Mil. 1750. 4. und Ven. 1751. 8. In das Franzöſiſche von Bougainville, Par. 1749. 8. Von Berardier de Bataut, 1786. 12. 2 B. In das Engliſche, von W. Dobſon, 1757. 4. Von Geo.

Canning,

Canning, Lond. 1766. 8 In das Teutſche, von Mart. Friedr. Schäffer, Bresl. 760 8 in ſchlechte Proſe) — Carlo Noceti (De Iride et Aurora boreali Carmina . . . c. not Ioſ. Rog. Bos ovich . . . Rom. 1747. 4.) — Louis Doiſſin († 1753. De ſ ulptura, Lib. III. Par. 1752. 12. Franzöſ. ebend. 1757. 12. Ital. von Carli, Ven. 1776. 8 De Sculptura, mit dem vorigen zuſ. Par. 1752. 12) — Frc. Mar Marſy († 1763. 1) Templum Tragoediae, Par. 1734. 12. 2) De Pictura, Carmen, P. 1736. 1753. 12. von Kloʒ, Alt. 1770. 8. Franz. von Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, mit einer Diſſertat. ſur la Poeſie et ſur la Peinture, Par. 1753. 12. 3) Acanthides canariae, Par 1737. 12.) — Bern. Zamagna (Echo, L. II. Rom. 1764 12.) — Guſ Mat. Mazzolari (Unter dem Nahmen Parthenius, Electricorum, Lib. VI Rom. 1767. 4.) — Lud. Miniscalchi (Mororum Lib. III. Rom. 1769. 4.) — Joſ Reg. Boscovich (Eclipſes, Poem. Rom. 1770. 4. Franz. von Baruel, 1779. 4.) — Et. Louis Geoffroy (Hygiene, ſ. Ars ſanitatem con ervandi; Lib. V. P. 1772. 8. Nicht ohne poetiſchen Geiſt.) — Ungenannter (Philocentria, ſ. de innata corporum propenſione ad centrum . . . 1774. 8 in zwey Büchern, und gar nicht ſchlecht) — Fr. Carboni (Coralliorum Lib. II. Cagl. 1778 8.) — — Uebrigens hat man von den, von franzöſiſchen Schriftſtellern geſchriebenen lateiniſchen Lehrgedichten eine Sammlung welche Hag. Com. 1740. 8 Lugd. B. 1743. 12 erſchienen iſt, und Gedichte von Olivet, Huet, Fraguier, Boivin, Maſſieu und Monnoye enthält, und die bereits angeführte Samml. (Poem. didaſcal. Par. 1749. 12. 3 B.) in welcher ſich deren noch von mehrern befinden. — —

Lehrgedichte in neuern Sprachen, und zwar in der Italieniſchen: Franc. Stabili (verbrannt im J. 1327. La Cerba, Ven. 1478. 4. ebend. 1532. 8. mit Comment. von Nic. Maſſetti, handelt, in 5 B. die in Terzinen abgefaſſet ſind, von den Himmeln, den Elementen, von Thieren aller Art; iſt im Grunde eine Weltbeſchreibung.) — Bonifacio degli Uberti (1350. Dicta mundi, in Terzinen, eine Erdbeſchreibung mit allerhand Geſchichtchen untermiſcht, gedruckt, Vic. 1474. f. I. 1. Ven. 1501. 4 aber in der letztern Ausgabe ſehr verſtümmelt.) — Giov. Boccaccio († 1375. L'amoroſo Viſione, Mil. 1520. 4. Ven. 1558. 8. In Terzinen, und aus 50 Geſ. beſtehend. Enthält ſo genannte Triumphe der Weisheit, des Ruhmes, des Reichthumes, der Liebe und des Glückes.) — Franc. Berlingheri (1480. Geographia in terza rima, Fir. (1482) in 6 Büchern.) — Goro Dati (1460. Sphaera mundi, Fir. 1482. Ven. 1534. 8. in Octaven.) — Giov. M da Colle (ſchrieb eine Fortſetzung dieſer Sphäre von der forza de' Pianeti, che governano il Mondo, Mil 1518. 4. 4 Bd. in Octaven.) — Ant. Cornazzani (De re militari, Ven. 1493. f. Ven. 1521. 8. Neun Bücher, deren jedes in verſchiedene Capitoli abgetheilt iſt, in Terzinen, und zu ſeiner Zeit ſehr berühmt; auch in das Spaniſche überſetzt) — Ant. Fil. Fregoſo (La Cerva bianca, Mil. 1510. 4. Il Riſo de Democrito ed il Pianto di Democrito, in 30 Capitoli, Ven. 1511. und 1542. 8. Mehr Philoſophie, als Poeſie.) — Giov. Alberti (Notomia d'Amore . . . Breſc. 1538 8 drey Geſ. in Octaven; ein allegoriſches Gedicht, in welchem drey allegoriſche, von dem Gott der Liebe hintergangene Perſonen, ihm nachgehen, endlich in Cypern ihn finden, und dort lebendig anatomiſiren laſſen.) — Vinc. Calmeta (hat in ſ. Opera nuova, Ven. 1528. 8. verſchiedene Lehrgedichte, unter welchen ſich der Dialogo

della

della Muſica, in 4 Geſ. auszeichnet.) — Giov. Fil. Achillini (1490. Il Viridario, in 9 Geſ. und in Octaven, Bol. 1513. 4. Il Fedele, in Terzinen und hundert kurzen Geſängen, Bol. 1523. 8. Die Sprache iſt ziemlich dichteriſch.) — Giov. Rucellai (Le Api, Rom. und Fir. 1539. 8. und Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Parma 1764. 8. mit der Coltivazione des Alamanni; in reimfreyen Verſen; franzöſ. durch Pingeron 1770.) — Jacc. Moreſino (Specchio de la Giuſtizia ... Vin. 1541. 8. In Terzinen; iſt eigentlich ein allegoriſches Gedicht auf den venetianiſchen Gerichtshof.) — Lod. Arioſto († 1533. Herbolato di Lod. Arioſto, nel quale figura M. Antonio Faentina, che parla della nobiltà del huomo, e dell arte della medicina, Vin. 1545. 8. Ferr. 1609. 12.) — Giov. Vinc. Imperiali († 1545. Lo Stato ruſtico, Gen. 1611. 4. in 16 Parte, gröſstentheils in reimfreyen Verſen abgefaßt.) — Luigi Alamanni (La Coltivazione, P. 1546. 4. Fir. 1569. 8. und in der Raccolta delle Opere dei più celebri Poet. Ital. Liv. 1779. in reimfreyen Verſen, und eines der beſten Lehrgedichte der Italiäner.) — Conſt. Landi (Ihm wird das, zu Piacenza 1459. 8. gedruckte Libro primo dell' arte poetica zugeſchrieben.) — Bern. Giambullari (Sonaglio delle Donne (ohne Druckort und Jahrsz.) 4.) Sienna 1611. 4. Die Beſchwerlichkeiten des Eheſtandes.) — Girol. Muzio (Arte poetica ... Lib. tre, Ven. 1551. 8. in reimfreyen Verſen.) — Aluig Dardano (La bella e dotta difeſa delle Donne, Ven. 1554. 8. Nur das erſte Buch dieſer Vertheidigung iſt in Terzinen abgefaßt, und beſtehet aus 9 Geſängen.) — Tito Giovanni, Scandianeſe († 1582. I quattro libri della Caccia ... Vin. 1556. 4. in Octaven.) — Gabr. Simnoni (La Natura ed effetti della Luna nelle coſe umane, in ſeiner Metamorfoſe, Lione 1559. 8.) — Giuſ. Cantalini (1560. La Piſche ... Ven. 1566. 4.) — Malat. Fiordiano (... Della natura e qualità di tutti i peſci ... Arim. 1576. 4. Eine trockene, in Octaven abgefaßte, Beſchreibung aller Fiſche.) — Paolo del Roſſo (La Fiſica ... Par. 1578. 8. in Terzinen.) — Senof. Bindaſſi (Il Diporto della Villa ... Ven. 1582. 8.) — Aleſſ. Teſauro (Della Sereide ... Lib. due, Tur. 1585. 4. Verc 1777. 8. in reimfreyen Verſen.) — Greg. Duchi (La Scacheide, Vic. 1586. 4.) — Bern. Baldi (La Nautica, Ven. 1590. 4. vier B. in reimfreyen Verſen.) — Eraſmo di Valvaſone (La Caccia .. Berg. 1591. 4 Ven 1602. 8. in Octaven; ein ganz gutes Lehrgedicht.) — Bon. Roſa (Poema ſacro del ben penſare ... Nap. 1609. 8.) — Giov. Botero (La Primavera, Tor. 1609. Mil. 1611. 8. 6 Geſänge.) — Mart. d'Aglio (L'Autunno ... Tur. 1610. 8.) — Vinc. Filucci († 1622. Stanze ſopra le ſtelle e Macchie ſolari ... Rom. 1614. 4.) — Gasp. Murtola (Delle peſcatorie ... con la creazione della perla, Ven. 1617. 12.) — Aleſſ. Gatti (La Caccia ... Lond. 1619. 8. 3 Bücher.) — Giuſ. Milani (Il ritratto vero e naturale della Donna Pudica e timorata d'Iddio ... Mil. 1619.) — Tol. Nozzolini (Il ſogno in ſogno, ovvero il Verme da ſeta ... Fir. 1628 und 1635. 4. 6 Geſ.) — Ant. Ciappi (Regola da preſervarſi in ſanità ne'tempi di ſoſpetto di peſte ... Rom. 1630. 12. in Octaven.) — Andr. Santa Maria (La Venere sbandita, ovvero il Conqueſto del terzo cielo ... Nap. 1632. 12.) — Margherita Coſta (Flora feconda ... Fir. 1640. 4. zehn Geſ. in Octaven.) — Andr. Trimarchi (Diſcorſo Anatomico ... Meſſina 1644. 4. in 5 Büchern.) — Luc. Majoli (Candidi ricordi per ſaggiamente acca-

accaſarſi . . . Mil. 1645. 12 in Octaven.) — Marc. Ant. Zambeccari (Congreſſo filoſofico di Parnaſſo . . . Bol. 1647. 8. in Octaven.) — Euſt. Pavia (L'Arte del Fuoco . . . Gen. (1650) 8. in Terzinen.) — Agoſt. Coltellini (Le Inſtruzione dell' Anatomia del corpo umano . . . Fir 1660. 12. in Terzinen.) — Ant. de' Roſſi (Imagine della Vita umana . . . Nap. 1662. 8. 6 Geſänge.) — Piet. P. Giletti (Mondana politica deluſa . . . Poema pio, Mil. 1669. 12. in 14 Geſängen Wie der Innhalt: ſo die Ausführung.) — P. Franc. Minacci (Il Mondo . . . 1670. 12.) — Carlo Concari (La Morale verſificata . . . Ven. 1689. 12.) — Benj Menzini (Arte poetica . . . Rom. 1690. 8. in Terzinen; beſte Ausg. Ein Auszug daraus in Hrn. Werthes vorzüglichſten ital. Dichtern.) — Liv. Campana (Il Moſtro poetico, nel quale ſi contengono gli effetti e gli accidenti che ſovraſtano alla vita umana . . Foligno 1698. 12. In Octaven 7 Geſ.) — Tom. Campailla (Adamo, o il Mondo creato . . . Cat. 1709. 8. vollſt. Meſſ. 1728. und Mil. 1743. 4.) — Piet. Jac. Mortello (Della Poetica, Sermoni, Bol. 1713. 8.) — Lud. Riccoboni (Dell arte repreſentativa, Par. 1716. 8. Lond. 1728. 8. Deutſch in den Schriften der däniſchen Geſellſchaft zur Aufnahme des Geſchmackes 1766.) — Lor. Magalotti (In ſ. unter dem Nahmen Linteo Elateo, Flor 1723. 8. gedruckten Poeſie finden ſich Lehrgedichte von der Zubereitung allerley Speiſen und Getränke, als La Merenda, Il Candiero, La Frittata; auch die Ueberſetzung von dem engliſchen Gedichte des Philips, Cidder.) — Dan. Brunoni (Il Medico Poeta; ovvero la Medecina eſpoſta in verſi e proſe . . . Fabr. 1726. f. durchaus in Sonnetten abgefaßt.) — Alb. Tumermani I Canarini . . . Ver. 1728. 8. ein angenehmes Gedichtchen.) — Franc. Ippol. de Moya (La Digeſtione, Chilificazione, e Sanguificazione del Corpo umano . . . Mil. 1729. 12.) — Lor. Bellini (La Bacchereide . . . Fir. 1729. 8) — Pier. Franc. Canuti (La Macchina umana . . . Ven. 1732. 8. Sowol von dem menſchlichen Körper, als von ſeinen Krankheiten.) — Franc. Anderlini (L'Anatomico in Parnaſſo . . . Peſ. 1739. 8.) — Girol. Baruffaldi (Il Canapajo . . . Boſ. 1741. 8. Acht Bücher im reimfreyen Verſen) — Jac. Ant. Sanvitale (Poema parabolico, div. in Morale, Politico e Fiſico, Ven. 1646. f. Jede Abtheilung in 6 Geſ. und in Octaven) — Von einem Ungenannten (La Moda . . . Ven. 1746. 4. In 133 Octaven.) — Giorgetti (Il Filugello, o Bacco di ſeta, Ven. 1752. 4.) — Ever. Audrigo (Egloghe filoſ. . . . ne' quali ſi ſpiegano varie delle più celebri Opinioni della moderna fiſica, Fir. 1753. 8.) — Tommaſo de' Natali (La filoſofia Leibnitiana . . Fir. (Palunno) 1756. 4. aber bis 1771. unterdrückt. So abgezogen die Materie an und für ſich iſt: ſo vortreflich hat der Dichter ſie doch zu verſinnlichen gewußt, und ſo viel wahren dichteriſchen Geiſt gezeigt.) — Giovb. Spolverini (La coltivazione del riſo, Ven. 1758. 4) — Adamo Chiuſole, Conte del Roveredo (Precetti della pittura, Lib. IV. Vic. 1761. 8. verm. mit 4 Büchern, Ven. 1769. 8. etwas proſaiſch.) — Picc. Petra, Herzoginn von Vaſſo Girardi (Conſiglio d'una madre al ſuo figlio 1767. 4 Franzöſ. durch Pingeron, Par. 1769. 8.) — Salvator Riva (Il Parnaſſo filoſofico . . . Tom. I. Bologna 1767. 8. in reimfreyen Verſen, und aus zwölf Gedichten beſtehend, als Il Bene dello ſtato; Il Tempio della felicità; l'Impero delle paſſioni; l'aſilo della virtù (wozu er einen beſondern lat. Comment. De vera

vir-

virtute . . . Luc. 1767. 8. drucken ließ) l'iſola filoſofica; Il congreſſo de' ſaggi; Il viaggio dell Intereſſe; vantaggio e i doveri della ſocietà; il genio benefattore; lo ſpirito familiæ di Socrate; il ritiro da Silla; la moda delle ſcienze. Ob eine Fortſetzung erſchienen iſt, weiß ich nicht; die gegenwärtige Sammlung hat eine angenehme Verſification, wenn gleich die Gedanken nicht zu den ſtärkſten gehören) — Giovb. Roberti (In der Racolta di varie operette . . . Ven. 1767. finden ſich von ihm ſehr gute Lehrgedichte, welche vorher ſchon größtentheils einzeln gedruckt geweſen, als über die Erdbeeren, die Perlen, die Komödie, die Harmonie, u. a. m.) — Maria Guarnacci (gab unter ſeinem arcadiſchen Nahmen, Zelalgo Araſſiano, Poeſie, Luc. 1769. 4. heraus, welche eine Arte poetica in zwey Geſängen, Sogni de filoſofia della natura de' animali, enthalten, aber ziemlich proſaiſch ſind) — Luigi Caſſola (Degli Metalli, Mil. 1770. 8. und Dell' Aſtronomia, Lib. VI. ebend. 1774. So unpoetiſch die Materie ſcheint: ſo dichteriſch iſt doch Plan und Ausführung.) — Ant. Mainoni (Il progreſſo di Pindo ſopra l'efficacia della poeſia ne promuovere la pubblica felicità . . . Mil. 1772. 12. etwas weitſchweifig.) — P. de Marco (Il fluido elettrico applicato a ſpiegare i fenomeni della natura, Anc. 1772. 8. In Septimen. So dichteriſch es ausſieht, daß der Fall des Phaeton erſt das electriſche Feuer allenthalben verbreitet habe: ſo undichteriſch iſt es doch im Grunde, weil es durchaus nicht wahr iſt.) — Ant. Capelli (Della legge di natura . . . Nap. 1772. 8. in 4 Büchern und reimfr. Verſen; gehört zu den guten Lehrgedichten der Italiener) — Luigi Ranieri (Unter dem Nahmen Arnerio Lauriſſeo gab er La Coltivazione dell' Anice, Cel. 1772 8. in 2 Büchern und reimfreyen glücklichen Verſen heraus.) — Franc. Zacchiroli (L'inoculazione, Nap. 1775. 8. in reimfreyen Verſen, und eines der angenehmſten Lehrgedichte der Italiener) — Clem. Bondi (In ſ. Poemetti e rime varie, Ven. 1778. 8. iſt ein, ſchon vorher zu Parma 1776. 8. gedrucktes Gedicht, Della felicità, in zwey Geſängen, und eines Della moda, in reimfreyen Verſen, klar, fließend, angenehm; aber ein wenig zu proſaiſch) — Gr. Durante (L'uſo, Berg. 177 . 8. Lehrgedicht in ſofern es die Ausgelaſſenheit der italieniſchen Sitten darſtellt.) — Cam. Zamperi (Tobbia, ovvero della educazione, Cagliar. 1778. 4.) — Dom. Simon (Le piante . . . Cagl. 1779. 8. in vier Geſ.) — Ant. Purgueddu (Il Teſoro della Sardegna ne' bachi e gelſi . . . . Cagl. 1780. 8. über den Seidenbau, in 3 Geſ. und nicht ganz ſchlecht) — Vinc. Monti (La Bellezza dell'Univerſo, Rom. 1781. 8. in Terzinen, voller einzelen guten Stellen) — Lor. Barotti (La fiſica, Ven. 1773. 8. Il Caffè, Parm. 1781 8. zwey Geſänge. Die Fiction und Ausführung ganz artig.) — Franc Bonafide (L'inoculazione del vajuolo, Tor. 1783. 4) — Giantinaldo Conte Carli (Im 16ten Bd ſ. Opere, Mil. 1784. 4. 18 Bde. findet ſich ein hieher, im Ganzen, gehöriges Gedicht, Landropologia, o ſia de la ſocietà, et della felicità.) — Abt Fortis (Dei cataclismi ſofferti del noſtro Pianto; engl. 1786. 8.) — G Colpani (In ſ. Opere, Vic. 1788. 8. 4 Befinden ſich Gedichte über das Nordlicht, den Regenbogen, die, wenn ſie gleich keine eigentlichen Lehrgedichte ſind, doch hieher gerechnet werden können.) — Uebrigens liefert Quadrio, in dem 6ten Band ſeiner ſtor. e rag. d'ogni poeſia, Mil. 1749. 4. weitläuftigere Nachrichten von den Lehrgedichten der Italiener, welche

er

er mit unter der epiſchen Poeſie begreift.) — —

Lehrgedichte in ſpaniſcher Sprache. Chriſtoval di Meſa (Arte poetica, in ſeinen Werken, Mad. 1607.) — Frey Lope de Vega Carpio (Nueva arte de hazer Comedias . . . . in ſ. Rimas, Mad. 1602. 4. Mad. 1613. 16. franz. von Charne, unter dem Titel, Nouvel pratique du Theatre, Par. 1704. 12.) — In der Sec. Parte der Poeſias des Aug de Salazar y Torres, Mad. 1694. findet ſich ein moraliſches Gedicht, Los quatro Eſtaciones del Dia, welches einzeln ſchöne Stellen hat. — Tom. de Yriarte (La Muſica, Mad. 1779. 4. in fünf Geſängen. Iſt eines der vortrefflichſten neuern ſpaniſchen Gedichte.) — Diego Ant. Regon de Silva (La Pintura, in 3 Geſ. Segov. 1788. 8.) — S. übrigens des Velazquez Geſchichte der ſpaniſchen Poeſie, S. 425. — —

Lehrgedichte in franzöſiſcher Sprache. Von den Lehrgedichten der Troubadours, heißt es, in dem Diſc. prel. S. LXIV. von ihrer Hiſt. litter. Par. 1774. 12. elles ſont en petit nombre, mais curieuſes par leur objet. Quelqu'unes contiennet des maximes de morale univerſelle . . .; quelques autres renferment des inſtructions relatives aux divers états de la ſociété, ſpecialement aux candidats de la Chevalerie, aux jeunes Demoiſelles, aux Poetes, et aux Jongleurs . . . . La prolixité et les minuties y ſont trop ſouvent faſtidieuſes . . . . Mais les Poetes ont eu quelquefois l'adreſſe d'encadrer leurs preceptes dans les agrémens de la fiction. C'eſt un jeune homme p. e. qui vient à la cour d'un illuſtre chevalier demander ſes avis, et s'inſtruire dans ſon école; c'eſt un perſonnage reſpectable qui, dans une converſation fortuite, donne des leçons à la jeuneſſe u. ſ. w. Auch finden ſich dergleichen unter den Gedichten von Nat. de Mons (ebend. B. 2. S. 186 u. f.) Pierre de Vilda (ebend. Bd. 2 S. 266 u. f. beſonders S. 283.) — Unter den eigentlichen franzöſiſchen Dichtern hat Helynaud, meines Wiſſens, († 1209) das erſte, hieher gehörige Gedicht, Vers de la Mort, geſchrieben, welche Ant. Loyſel (1595 8.) heraus gab, und wovon ſich mehrere Nachrichten in Maſſieus Hiſt. de la Poeſie franc. S. 120. und in Goujets Bibl. franc. Bd. 9. S. 4 u. f. finden. — Jean de Meun (Bey ſ. Roman de la Roſe, in der Ausg. von Langht du Fresnoy, 1735. 12. 3 B. befindet ſich nicht allein ſein Teſtament, welches moraliſchen Innhaltes iſt, ſondern auch die Remontrances de Nature à l'Alchymiſte errant, ſo wie die Antwort des Alchymiſten, und zwey Gedichte von Nic. Flamel, und von la Fontaine, Le Sommaire philoſophique und la Fontaine des Amoreux de Science, beyde gleichen Innhaltes, und aus eben dieſem Zeitpuncte. Es iſt, meines Bedünkens, merkwürdig genug, daß in Frankreich, ſo wie in England, beynahe die früheſten Dichter, Unterricht im Goldmachen haben geben wollen. Mehrere Nachr. von dieſen Werken finden ſich bey Goujet, Bd. 9. S. 65 u. f.) — Guil de Deguilleville (1330. Le Pelerinage de l'homme durant qu'il eſt encore vivant, Par. 1511. f. und unter dem Titel, Le Romant des trois Pelerinaiges, P. ſ. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 72.) — Jean Le Fevre (1372. Le reſpit de la mort . . . Par. 1533. 8.) — Chriſtine Piſan (1411 Les cent Hiſt. des Troyes, ou l'Epiſtre d'Othea, Deeſſe de prudence, Par. 1522. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 423.) — Al. Chartier (1458. In ſ. Faitz et Ditz 1523. 4. Oeuvr. 1529. 8. 1617. 4. findet ſich ein Breviaire de nobleſſe, welches, im Ganzen hieher gehört.) — P. Neſſon († 1433.

Sein

Sein grand Calendrier et Compoſt des Bergers, ſ. a. 4. iſt größtentheils lehrenden, aber ſchlecht lehrenden, Innhaltes.) — Ungenannter (Le Mirouer de monde . . . Gen. 1517. S. Goujet, a. a. O. S. 226 u. f.) — Pierre Michault (Le Doctrinal du temps preſent, geſchr. ums Jahr 1466. ſ. l. et a. 4. Gen. 1522. 4. In allegoriſcher Form, und abwechſelnder Proſe und Verſe. La dance des Aveugles, Lyon ſ. a. 4. mit Holzſchn. 1543. 8. — Franc. Guerin (Compl. et Enſeignemens . . . Par. 1495. 8 — Jean de Caſtel (Le Miroüer des pecheurs et pechereſſes, ſ l. et a. 4. in drey Büchern.) — Ungen. L'Abuſé en Court, Vienne 1484. f. Lyon ſ. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 366.) — Olivier de la Marche († 1501. Le Parement et Triumphe des Dames d'honneur . . . Par. 1510. 8. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. S. 380 u. f.) — Jean Meſchinot († 1509. Les lunettes des Princes . . Nantes 1488. 4. Par. 1522. 8. 1539. 16. S. Goujet, a. a. O. S. 407 u. f.) — Laurent Desmoulins (Le Catholicon des mal-Adviſés, Lyon 1512 · 1534. 8.) — Guil. Alexis (Le paſſetemps et de toute femme, Par. ſ. a. 8. Le Dial. du Crucifix et du Pelerin, P. ſ. a. 4.) — Sim. Bourgounie (L'eſpinette du jeune Prince, conquérant le Royaume de bonne renommée, Par. 1508. f.) — Ungen. Le compoſt Calendrier des Bergeres, Par. 1499. 4. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 187.) — Guil. Michel (La Forêt de conſcience . . . Par. 1516. 8, Le Siecle doré . . . 1521. 4.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr gehören: La Contenance de la table, ſ. a. et l. 4. und La Doctrine des Princes et des Servans (Par.) ſ. a. 16. — Pierre Gringoire (1544. Le caſteau d'amour; les cent Prov. dorés et moraux; les dits et autorités des ſages Philoſophes; les notables Enſeignemens, Adages et Proverbes; les menus propos und le chaſteau de l' amour, von welchen Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 1212 mehrere Nachrichten giebt) — Jean Breche (Le Manuel Royal . . . . Tours 1541. 4. L'honeſte exércice du Prince 1544. S. Goujet, a. a. O. S. 354.) — Ant. du Saix † 1579. L'eſperon de diſcipline . . . . ſ. l. 1532. 8. 2 Th. Petitz. fatras d'ung Apprentis . . . Lyon 1538. 8.) — Maurice Seve (Microcosme, Lyon 1562. 4. Ein Ged. über den Menſchen in 3 Büchern) — Pernette du Guillet In ihren Rymes . . . Lyon 1545. 8 1552. 8 finden ſich moraliſche Gedichte über Liebe und Freundſchaft.) — Jean Bayf († 1591. Seine Oeuvr. Par. 1572 u. f 8. 2 Bd. enthalten einige hieher gehörige Gedichte, als Les Météores u. a. m. Einzeln hat er Mimes, Enſeignemens et Proverbes 1576 herausgegeben. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 12. S. 351 u. f und die Annal. poet. B. 7. S. 94.) — Remy Belleau († 1577. Les amours et nouv. echanges des pierres pretieuſes, vertus et proprietés d'icelles . . . Par. 1576. 4.) — Jacq. Pelletier (Seine Oeuvr. poet. . . . intitulez Louanges . . . Par. 1581. 4. ſind größtentheils lehrenden Innhalts.) — Jean Ed. du Mounin (In ſ Nouv. Oeuvr. 1582. 12. findet ſich ein Diſc. philoſ. et hiſtor. de la poeſie philoſ. in ſchlechten Reimen.) — Jean le Masle (Sein nouv. Recreat. poetiques . . Par. 1580. 8. enthalten deux Diſc. de l'origine du Droit et de la Nobleſſe; des incommodités de la vieilleſſe, de la vraie amitié, u. d. m.) — Pierre de Javercy (Seine Recreat. pueriles . . . Par. 1589 8. enthalten größtentheils Lehrgedichte für die Jugend.) — Francois Habert (Außer allerhand allegoriſch moraliſchen Gedichten

dichten, überſetzte er auch, aus dem Lat. des Augerelli, Les trois livres de Chryſopée, c'eſt-à dire, l'art de faire l'or ... Par. 1549. 8. und ſchrieb La miſère et la calamité de l'homme .. Par. 1550. 8. in 2 Büchern.) — Iſ. Habert (Les trois livres des Météores ... Par. 1585. 8. nicht ſchlecht für ſeine Zeit.) — Milles de Norry (Les quatre premiers livres de l'Univers ... Par. 1583. 4.) Guil. de Chevalier (Le Décez ou fin du monde ... div. en trois Viſions, Par. 1584. 4.) Edm. du Boulay (Le combat de la chair et de l'eſprit ... Par. 1549. 8. Geſprächsweiſe abgefaßt) — Rob. le Rocquez (Le Miroir de l'Eternité .. Caen 1589. 8.) — Jacq. Sireulde (Le Threſor immortel ... Rouen 1556. 8. Die Nothwendigkeit und Vortheile des Almoſengebens.) — Clov. Heſteau (1578. Ihm wird das Poeme philoſ. de la Phyſique minerale, welches erſt Par. 1620. 8. gedruckt wurde, zugeſchrieben.) — Artus Deſiré (Hat allerhand geiſtliche, oder vielmehr catholiſche Gedichte geſchrieben, von welchen Goujet, in ſ. Bibl. franc. Bd. 12. S. 132 u. f. Nachr. giebt.) — Gui du Faur de Pibrac († 1584. Plaiſirs de la vie ruſtique, Par. 1598. 8. und bey ſ. Quatrains, Par. 1667. 8.) — Cl. Mermet (In ſ. Oeuvr. Lyon 1583. 8. finden ſich einige moraliſche Gedichte, als du devoir des femmes; le moyen ſingulier de garder les femmes d'être mauvaiſes, u. a. m.) — Rene Bretonnayau (La Generation de l'homme ... Par. 1583. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 207 u. f. und die Annal. poet. Bd 11. S. 1 u. f.) — Guil. du Buys (In ſ. Oreille du Prince, Par. 1582. 8. und mit dem Titel, Oeuvr. 1583. 12. finden ſich Gedichte über Adel, Almoſen, Geiz, u. d. m.) — Jean Paſſerat (Le chien courant, Par. 1597. 4.) — Cl. de Trellon (Sein Cavalier parfait, Lyon 1597. 12. und in ſ. Oeuvr. 1605. 12. gehört im Ganzen zu den Lehrgedichten.) — Ph. Hegemon Guide (La Colombière et Maiſon ruſtique ... Par. 1583. 8. iſt indeſſen mehr beſchreibend, als lehrend.) — Jean B. Chaſſinet (Le meſpris de la vie et conſolation contre la mort, Beſanc. 1594. 12. Aus Sonnetten, Oden, Gebethen und Diſcours zuſammen geſetzt) — Ger. Francois (Les trois premiers livres de la ſanté, Par. 1583. 16.) — Cl. Gauchet (Le plaiſir des champs, Par. 1583. 4. 1604. 4. in vier Büchern.) — Jud. Serclier (Le grand tombeau du monde, ou Jugement final ... Lyon 1606. 8. — Joſ. du Chesne La Morocosmie, ou de la folie, vanité et inconſtance du monde .. Lyon 1583. 4. Le grand Miroir du monde .. Lyon 1593. 8.) — Odet de la Noue (Paradoxes, que les adverſités ſont plus neceſſaires, que les proſperités ... Roch. 1588. 8.) — Olivier de Merault (Poeme et bref diſc. de l'honneur, où l'homme eſtoit colloqué en l'eſtat de ſa creation .. Rennes 1600. 4.) — Chrſtph. Gamon (In ſ. Jardinet de Poeſie, 1600. findet ſich ein Diſc. de l'Aſtronomie inférieure, und le Thréſor des Threſors, worin er die Kunſt, Gold zu machen, lehren will.) — Franc. Beroald de Verville (Les cognoiſſances neceſſaires; le Livre de l'ame und l'Idée de la Republique, bey ſ. Apprehenſions ſpirit. P. 1583. 12.) — Annibal de Lortigue (In ſ. Poemes div. Par. 1617. 12. findet ſich ein Diſcours militaire, welcher wenigſtens anwendbare Gedanken enthält, und einige andre moraliſche Gedichte, als La vertu, la vaillance, Diſc. ſur la nourriture u. d. m.) Ant. Mage de Fief-Melin (S. Oeuvr. Poit. 1601. 12. enthalten, unter andern, L'image d'un Mage, ou le Spirituel, in ſieben Verſuchen.) — Nic. Vauquelin des

des Yvetaux (L'education des Princes) — Gabr. Gilbert († 1680. L'art de plaire.) — Nic. Boileau (L'art poetique, ſ. den Art. Dichtkunſt.) — Jean de la Fontaine († 1694. In ſ. Oeuvr. poſth. Anv. 1726. 4. 3 Bd. à la Haye 1729. 12. 3 Bd. findet ſich im 1ten Bd. ein ſehr ſchwaches Lehrgedicht, la Quinquina, in 2 Geſängen.) — Geneſt, Biſchof (Les Principes de la Philoſophie, Par. 1717. 4. höchſt proſaiſch.) — P. de Villiers († 1728. Seine Oeuvr. à la Haye 1712. 12. enthalten, l'art de prêcher; de l'education des Rois dans leur enfance, in 4 Geſ. De l'amitié, in 4 Geſängen. So gut die Lehren ſeyn mögen: ſo wenig dichteriſch ſind ſie doch vorgetragen.) — Louis Racine († 1758. 1) La Grace. 4 Geſ. Par. 1722. 12. In das Deutſche überſetzt von Flor. Arn. Consbruch, Frkft. 1747 und 1752. 8. von Mart. Chrſtn. Schäfer, Bresl. 1756. 8. 2) La Religion, 6 Geſ. Par. 1742. 12. und hernach beyde in ſ. Werken, Amſt. 1745. 12. 6 Bd. In das Lateiniſche überſetzt von Bread, Oxf. 1748. 12. In das Ital. von Gianfr. Guenzi, Tor. 1746. 8 in reimfreyen Verſen; von Venuti, Ven. 1748 von Carro, Rom 1761. 4. In das Engliſche, von Elphingſton; in das Deutſche, von J. M. von Loen, Frft. 1744. 8. und bey der oben angeführten Ueberſetzung des erſteren. Dieſes letztere iſt unſtreitig das beſſere von beyden, obgleich nichts weniger, als ſo ſtark und dichteriſch, wie der Gegenſtand gemacht werden könnte. Von dieſem Gedichte handelt der 20te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. neuer Ausg.) — Gil Th. Aſſelin († 1767. La Religion .. 1725. 8.) — Gouge de Ceſſieres (Sein Art d'aimer erſchien, ſo viel ich weiß, zuerſt in dem 2ten Bande der Bibl. choiſie, Amſt. 1747. 12. in vier Geſ. und nachher einzeln, Par. 1745. 8. In ſechs Geſ. 1750. 8. Les jardins d'Ornemens ou les Georgiques franc. Amſt. 1753. 12. vier Geſ. Zuſammen in den Trois Poemes 1769. 12. Das letztere iſt das beſſere. In den Briefen zur Bildung des Geſchmackes handelt der 18te des 1ten Th. n. Aufl. davon.) — Paul Alex. Dulard († 1760. La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature, P. 1750. 8. Par. 1758. 8. Der Gegenſtand iſt ſehr flüchtig behandelt, und ſehr proſaiſch. Der 21te der Briefe zur Bildung des Geſchm. im 2ten Th. n. A. handelt davon.) — J. Mich. Sedaine (Le Vaudeville, Par. 1756. 12.) — Fr̃cs. Arouet de Voltaire († 1778. 1) Diſcours ſur l'homme; ſieben an der Zahl, geſchrieben in den J. 1734 ⸗ 1737. 2) La religion naturelle geſchr. 1751. und unter dem Titel, La loi naturelle, in 4 Geſ oder Theilen. 3) Sur le déſaſtre de Lisbonne, geſchr. 1755; ſämmtlich im 12ten Bd. ſ. Oeuvr. Ausg. von Beaumarchais.) — Joſ. du Fresne de Francheville (Le Bombyx, ou le ver à ſoye en VI. livr. Berl. 1754. 12.) — Ch. Franc. Vallier (L'amour de la patrie 1754. 8. Le Citoyen 1759. 8. in drey Geſ.) — Ant. Alex. H. Poinſinet (L'inoculation, Par. 1756. 8) — Joſ. de Cures de Cogollin († 1760. De l'education, poeme en IV chants, Par. 1757. 8. Mehr moraliſirend, als darſtellend.) — Cl. Joſ. Dorat († 1780. 1) Eſſai ſur la declamation tragique (Par.) 1758. 8. vermehrt 1761. 12. verm. unter dem Titel: La declamation theatrale en III chants, Par. 1766. 8. vollſt. in vier Geſängen, in den Oeuvr. Par. 1769. 12. 9 Bde. Clement. in ſ Obſervat ... Gen. 1771. 8. ſetzt das Gedicht ziemlich tief herunter, und behauptet zugleich, daß die franzöſiſche Sprache keiner eigentlichen Lehrgedichte fähig ſey, weil die Kunſtausdrücke, (termes techniques) deren ſie nicht entbehren könne, ſich nicht mit dichteriſcher

ſcher Darſtellung vertragen.) 2) Ma Philoſophie, Par. 1771. 8. Deutſch, Leipz. 1773. 8. beyde Gedichte mehr leicht und angenehm verſificirt, als lehrreich. Von dem erſtern handelt der 20te und 21te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes im 1ten Th. n. Ausgabe.) — Edm. de Sauvigny (La Religion revelée, Par. 1758. 12. Nachahmer des Racine, und größtentheils unter ihm.) — Ambroſ. Joſ. Feutry (Le temple de la Mort, 1753. 8. Und in dem Portefeuille trouvé, Gen. 1758. 12. finden ſich von ihm, les tombeaux; und einzeln erſchienen les Ruines, Par. 1761. 12. zuſammen in den Opuſc. Par. 1771. 12. Das letztere iſt meines Bedünkens, durch die eingeſtreuten Digreſſionen, das beſſere.) — Ein Ungenannter (l'Art de converſer, Par. 1758. 12. vier Geſänge. Unterhaltend durch die eingeſtreute Satyre, und mit Anmuth geſchrieben.) — Oliv. de Villeneuve (Sur le principe univ. des corps 1759. 12.) — Cl. Henr. Watelet (l'Art de peindre, Par. 1760. 4. und 12. Amſt. 1761. 12. mit Dufresnoy u. Marſy. Deutſch, Leipz. 1763. 8. Eben ſo lehrreich und wahr, als, wenn es lehrreich bleiben ſollte, dichteriſch. Lettre ... contenant quelques obſervations ſur le Poeme de l'art de peindre, Par. 1760. 12. Dichteriſch wird es in dem 29ten der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. Ausg. betrachtet.) — Du Moulin Eſſais ſur l'Art de decorer les Theatres, P. 1760. 12. Unterrichtend genug, aber nicht vergnügend.) — Lavergne Les Saiſons 1760. 12.) — Frcs. Cailhava (Remèdes contre l'amour, Par. 1762. 8. durchaus didactiſch.) — Le Bret (Les quatre Saiſons 1764. 4. Eſſai d'une Poetique à la mode, 1770. 12. Mehr Satire, als Lehrgedicht.) — G. H. Gaillard (La neceſſité d'aimer 1764. 8.) — Roch. de Chabannes (Diſc. philoſ. et morales ... 1764. 4.) — G. B. Gillet (De l'imprimerie, 1765. 8.) — Jean Fontaine Malherbes (La rapidité de la vie 1766. 4. Diſc. ſur la Philoſophie 1766. 4.) — Champfort (L'homme de Lettres, Amſt. 1766. 8.) — Rozoi (1) Les Sens Lond. (Par.) 1766. 8. mit Kupf. in 6 Geſ.) — 2) Le Genie, le Gout et l'eſprit, Par. 1766. 12. in vier Geſ. Auch in ſ. Oeuvr. Par. 1770. 12. Mit Lebhaftigkeit und Freyheit geſchrieben.) — Michel (La Peinture, 1767. 8.) — Alex. Jacq. Beſſin (L'Ecole du Sage, Amſt. 1767. 8.) — Le Prieur (La neceſſité d'etre utile, 1768. 8.) — Ant. Mar. Le Mierre (La peinture, Poeme en trois Chants, Par. 1769. 4. und 8. Amſt. 1770. 12. Mit mehrerer Wärme, aber deswegen im Grunde nicht viel dichteriſcher, als Watelet. Bey Gelegenheit dieſes Gedichtes erſchienen, meines Wiſſens, des Clement Obſervations crit. ſur différens Poemes de la Peinture. 2) Les faſtes ou les uſages de l'année en XIV ch. 1779. 8. hart verſificirt, aber ſonſt voll glücklicher Schilderungen, und mit vieler Wärme geſchrieben. Auch gehören noch verſchiedene von ſeinen, von der Acad. franc. gekrönten Gedichten, als L'Empire de la Mode 1754. 4. La Sincerité 1754. 4. Les Hommes unis par les talens 1757. 4. hieher.) — Leonard (La Religion 1770. 8. La voix de la Nature, bey ſ. Paſtor. 1771. 8. und in ſ. Oeuvr. 1788. 8. 3 B.) — J. Jacq. le Franc. de Pompignan (Diſc. philoſ. 1771. 12. zuerſt bey ſ. Poeſ. ſacr. 1751. 8. 1763. 4.) — De la Harpe (Des talens dans leur rapport avec la ſocieté et le bonheur 1771. 8. Conſeils à un jeune Poete 1775. 8.) — Ungen. (Le Code des Amans, Amſt. 1771. 8. in drey Geſ.) — Cl. Helvetius (Le bonheur en ſix chants, 1772. 8. Ein poſthumes, unvollendetes Werk, welches wenig dichteriſches Verdienſt hat.)

hat.) — Coudray (Le luxe en ſix ch. 1773. 8. Ohne alles Verdienſt) — Joach. Gagniere (Les Principes de Phyſique . . . Avign. 1773. 12. Im Ganzen nicht unglücklich; obgleich hin und wieder trockene und matte Stellen.) — Roſſet (l'Agriculture, Par. 1774 12. in ſechs Geſ. mit einem Diſc. ſur la poeſie georgique, der mehr hiſtoriſch als critiſch iſt; vermehrt mit 3 Geſ. 1783. 4. Das Ganze iſt ſehr trocken und unpoetiſch.) — Abt Roman (l'Inoculation, Par. 1774. 8. vier Geſ. Eines der reizendſten franzöſiſchen Lehrgedichte.) — Doigny (La dignité des gens de lettres 1774. 8. Diſc. d'un Negre à un Européen 1775. 8.) — Louis Francois de Neufchateau (Diſc. ſur la manière de lire des vers 1774 8. Le deſintereſſement de Phocion. Nancy 1778. 8.) — De la Fargue (Sur les agremens de la campagne, 3 Geſ. in ſ. Oeuvr. 1774. 8.) — Pierre Joſ. Bernard (†1775. L'art d'aimer . . . 1775. 8. 1780. 12. Ehe das Gedicht gedruckt wurde, ſtand es in großem Rufe; wie es erſchien, warf man dem Verf. de la ſechereſſe, des expreſſions recherchées, des defauts d'harmonie und peu de ſentiment vor. Die Liebe iſt darin faſt nur von der ſinnlichen Seite betrachtet. Indeſſen fehlt es ihm denn doch nicht an angenehmen Dichtungen.) — Abt Launay (Les plaiſirs de la ville 1775. 8.) — Sacy (L'eſclavage des Americains et des Negres 1775. 8.) — Treſſeol (Sur la pitié que l'on doit aux malheureux 1776. 8.) — Abt de la Serre (L'Eloquence, Lyon 1778. 8. 6 Geſ.) — L'Eſcalier (La Peinture, 1778. 8.) — Cournand (Eſſai ſur les différens ſtyles dans la Poeſie 1780. 24. Verb. mit dem Titel: Les Styles 1781. Vier Geſ. Der Verf. nimmt, auſſer den drey gewöhnlichen Stylen, noch einen vierten an, welchen er le ſombre nennt.) — Maillier (L'Architecture 1781. 8. Drey Geſ. und ſehr proſaiſch.) — Gree (La navigation 1781. 8. mit K. Vier Geſ. etwas dichteriſcher, als das vorige.) — De Lisle (Les Jardins, ou l'art d'embellir les payſages 1782. 4 8. 16. Engl. Lond. 1789. 8. Unſtreitig eines der angenehmſten Lehrgedichte des Franzöſiſchen Volkes.) — Fcos. Jul. Alix (Les quatre Ages de l'homme 1782. 8. Verb. 1784. 8.) — Dourneau (L'immortalité de l'ame 1782. 8.) — Counilhe (La liberté des mers 1782. 8.) — Flins (Diſcours en vers 1782. 8.) — Rivarol (De la nature et de l'homme 1782. 8.) — Duplain (Guimard, ou l'art de la Danſe pantomime 1783. 18.) — Le Blanc (Sur la neceſſité du dramatique et du pathetique en tout genre de poeſie 1783. 8.) — Paſtoret (Sur l'Union qui doit regner entre la Magiſtrature, la Philoſophie et les Lettres 1783. 8.) — Valette (Les Phyſiognomies 1784. 8.) — Ungen. (Diſc. ſur la Société 1784. 8.) — De Pâs (l'Harmonie imitative de la langue françoiſe 1785. 8. Vier Geſ. worin die Harmonie bis zum Lächerlichen getrieben wird) — Daillant de la Touche (L'enfant prodigue, Gen. 1785. 8. Acht Geſ.) — Ungen. (Le danger des règles dans les Arts 1785. 4.) — Ungen. (Les moeurs 1786. 8. Sieben Geſ. und mittelmäßig.) — Berton de Chambelle (Les Sages du jour 1786. 8.) — Ungen. (Eſſai ſur la nature champêtre 1787. 8. Fünf. Geſ.) — Fontanes (Le Verger 1788. 8.) — Ungen. (Le Sage du jour 1788. 8.) — Fdr. Marmontel (Der 17te Th. ſ. Oeuvr. enthält vier Diſc. über Stärke und Schwäche des menſchlichen Geiſtes, über Beredſamkeit, Geſchichte und Nachruhm.) — Millin de Grandmaiſon (Sur la liberté du Theatre 1790. 8.) — — Franzöſiſche Lehrgedichte von Deutſchen:

Friedrich II. K. v. Pr. (L'art de la guerre, 1757. 4. und nachher noch oft; in 6 Geſ. Ital. von Sanſeverino, Par. 1761. 8. Engl. von J. H. Pye 1780. 4. und im 2ten Th. ſ. P. 1787. 8. 2 B. in ſehr harmoniſchen Verſen. Deutſch, in Verſen, von Joh. Fried. A. Kazner, Berl. 1760. 8. Auch verſchiedentlich in Proſe. Unterrichtend genug; aber nicht ſehr dichteriſch.) — C. G. v. Bar († 1768. Conſolations dans l'adverſité, Lond. 1758. 8. 7. Bücher; noch ſchlechter, als ſeine Epitres. 2) L'Anti Hegeſias, ou Dial ſur le Suicide, Lond. 1762. 8. — H. Salchli, ein Schweitzer, (Les cauſes finales et les directions du mal, Berne 1784. 8. Le Mal, ebend. 1789. 8. in vier Geſängen.) —

Lehrgedichte in engliſcher Sprache: Die älteſten engliſchen Gedichte, welche ſich hieher rechnen laſſen, ſcheinen von J. Gower († 1402) geſchrieben zu ſeyn. Freylich ſind ſchon die frühern allegoriſchen (ſ. den Art. Allegorie) größtentheils moraliſchen Innhaltes; aber Gower ſcheint, dem Cibber zu Folge (Lives, Bd. 1. S. 23) welcher ihre lateiniſchen Titel daſelbſt anführt, deren ganz eigentliche abgefaßt zu haben. — J. Scogan (1470. Unter ſeinem Nahmen iſt eine, im Ganzen hieher gehörige, Moral Ballad vorhanden, welche in Chaucers Werken gewöhnlich mit abgedruckt iſt. — J. Norton (1477. The ordinal, in Asmohles Theatr. Chem. Lond. 1652. 8. abgedruckt; lat. von Mich. Mair, Frft. 1618. 4.) — G. Ripley (1477. The compound of Alchimy, Lond. 1591. 4. und in dem angeführten Theatr. Chem.) — John Skelton († 1529. In dem Verz. ſ. Schriften, bey Cibber (a. a. O. S. 30) finden ſich Peregrinations of human life, The art of dying well und The art of ſpeaking eloquently, von welchen ich aber nicht weiß, ob ſie gedruckt ſind.) — Th. Churchard († 1570. Unter ſeinen Gedichten ſcheinen verſchiedene moraliſchen Innhaltes geweſen zu ſeyn, als a Diſcourſe of virtue, u. a. m. S. Cibber, a. a. O. S. 65.) — Thom. Tuſſer († 1580. Schrieb, dem Warton zu Folge, hiſt. of poet. Bd. 3. S. 298. Five hundred pointes of good Husbandrie, Lond. 1557. 4. 1610. 4. — John Davies († 1626. Noſce te ipſum, zuerſt 1591 gedruckt und zuletzt in ſ. Works, Lond. 1773. 12. unter dem Titel: On the Origin, Nature and Immortality of the Soul; in vierzeiligen gereimten Strophen, worunter ſich einige ganz gute befinden. Auch gehört noch ſ. Orcheſtra, a Poem expr the Antiquity and excellency of Dancing, in a Dial. hieher. Das Leben des Verf. iſt im 1ten Bd. S. 167. von Cibbers Lebensbeſchreibung zu finden.) — Th. Overbury († 1613. The Remedy of Love, in two parts, Lond. 1620. 8. Auch gehört ſein Gedicht, The Wife, im Ganzen, hieher. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 113 u. f. beſchrieben.) — Th. Lodge († 1625. Alarm againſt Uſurers, containing tried experiences againſt worldly abuſes, L. 1584. Euphues Golden Legacy.) — Fulk Greville, Lord Brooke († 1628. Bey ſ. dramatiſchen Stücken, L. 1633. f. findet ſich ein Treatiſe on human learning und ein Treatiſe of wars, beyde in ſechszeiligen Stanzen geſchrieben, welche lehrenden Innhaltes ſind. Sein Leben iſt im Cibber, Bd. 1. S. 173 u. f. beſchrieben.) — Wilh. Alex. Gr. von Stirling († 1640. Doomsday, or the Great Pay of Lord's Judgment 1614. 1720. In zwölf Büchern, welche der Verf. Stunden (Hours) nennt. Sein Leben iſt im Cibber, I. 313. erzählt.) — Dillen Wentworth, Gr. v. Roscommon († 1684. S. den Art. Dichtkunſt. — Edm.

Waller († 1687. Von ſeinen Gedichten gehören hierher: 1) On divine love, VI. Cant. deutſch in der britt Biblioth. 2) On the fear of God, II. Cant. 3) On divine poeſy, II. Cant. Sämmtlich im Alter geſchrieben, und beynahe ohne alles dichteriſche Verdienſt. Sie finden ſich in den Ausg ſeiner Gedichte durch Fenton, Lond. 1729 und 1744. 8. Durch Stockdale, Lond. 1772 8. wo ſich zugleich eine Lebensbeſchreibung des Dichters, ſo wie in Johnſon's Lives Bd. 1. S. 328. Ausgabe von 1783. findet.) — John Denham († 1688. Cato Major, or old Age, aus der bekannten Schrift des Cicero gezogen, aber mit Auslaſſungen und Zuſätzen.) John Pomfret (In ſ. Poems, Lond. 1699. 8. finden ſich einige Gedichte moraliſchen Innhaltes, als The choice, upon the divine Attributes, a proſpect. of death, und ſein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 218.) — John. Philips († 1708. The Cyder. Lond. 1704. 8. Ital. in den Poeſie di Lindore Elateo (Magalotti) Fir. 1723. 8. Franzöſ. in Yard's Idée de la poeſie angloiſe, Amſt. 1749. 12. Der Plan ſagt nicht recht viel; aber es hat eine Menge einzeler, ſchöner Stellen, und anziehende Digreſſionen. Der 9te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. Ausg. haudelt davon. Ein Leben des Dichters findet ſich in den, dem Cibber gewöhnlich zugeſchriebenen Lebensbeſchreibungen Bd. 3. S. 143.) — Willh. King (Seine Art of Cookery, in Imitation of Horaces art of poetry gehört im Ganzen, hieher.) — John Sheffield, Herz. v. Buckingham (Eſſays on Poetry. S. den Artikel Dichtkunſt. — Matth. Prior († 1721. 1) Salomon in 3 B. Ein ſo langer fortwährender Monolog, ſo gute einzele Stellen er haben mag, muß langweilig werden. In das Deutſche iſt er von Sim. Grynäus, Baſ. 1757. in den ſo genannten vier auserleſenen Meiſterſtüken ſo vieler engliſchen Dichter, in Hexametern; auch noch in Proſa, Leipz. 1673. überſetzt. Auch eine lateiniſche Ueberſetzung von einem H Dobſon iſt davon vorhanden; und der 11te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. handelt davon. 2) Alma or the Progreſs of human Soul, in 3 Geſ. ſichtliche Nachahmung von Hudibras, und einzeln mehr gefeilt, aber nicht ſo reich an Gehalt; unſtreitig das beſſere von beyden. Lateiniſch gab es T. Martin 1763. 8. heraus. Eine gute Ausgabe ſ. Poems iſt Lond. 1754. 8. 2 B. erſchienen. Das Leben des Dichters findet ſich in Johnſon's Lives, Bd. 3. S. 1. u. f.) — Will. Dares (The anatomy of Atheism 1701. 8.) — Rich. Blackmore († 1729. Seine Creation, in ſieben Büchern, Lond. 1712. 8. und auch bey der Ausg. der engl. Dichter von Johnſon iſt, unſtreitig, eines der beſſern, frühern, engliſchen Lehrgedichte. In das Deutſche iſt es von J. F. v. Palthen, Bützow 1764. 8. überſetzt worden. The nature of Man. in drey Büchern, 1720. 8. und The Redeemer, Lond. 1728. 8. haben geringern Werth. Das Leben des Dichters wird von Johnſon, Bd. 3. S. 65. erzählt. — George Granville († 1735. The progreſs of beauty ganz angenehm verſificirt, obgleich weder reich an neuen, noch ſtarken Gedanken. 2) Eſſay on unnatural flights in Poetry, ſtärker geſchrieben, als das vorige. S. den Art. Dichtkunſt, — Somervile († 1742. The Chace, in reimfreyen Verſen. Das dichteriſche Verdienſt, ob es gleich nicht unangenehm verſificirt iſt, iſt nicht groß; in der vorgedachten Ausgabe befindlich; ſo wie ſein Leben ebend. S. 166.) — Rich. Savage († 1743. 1) The Wanderer, Lond. 1729. 4. Ein Gedicht, welches die Abſicht hat, zu

lehren, daß aus jedem Uebel ein Gut entſpringt; und unſtreitig das beſte Werk dieſes unglücklichen Dichters, obgleich die Anordnung ſelbſt ſchlecht, oder beſſer, ob es gleich ohne alle Anordnung iſt. 2) The Baſtard, L. 1704. 8. Anfang und Ende ſehr intereſſant. 3) On public ſpirit, with regard to publick works, Lond. 1736. 4. Nachläßig im Ganzen gearbeitet, obgleich das, was er über die Ausſendung von Colonien am Schluſſe ſagt, ſo neu als ſchön geſagt iſt. Nachher ſind ſie in ſ. W. Lond. 1776. 8. 2 Bd. ſo wie auch in der vorgedachten Sammlung gedruckt, bey welcher ſich auch das, von Johnſon bereits 1745. geſchriebene Leben, verm. im 3ten Bd. S. 171 u. f. befindet) — Alex. Pope († 1744. 1) Eſſay on Criticiſm. S. den Art. Dichtkunſt. 2) Eſſay on Man, in 4 Br. im J. 1733. Ueberſetzt in das Lateiniſche, v. J. Sayer 1751. 4. Von J. Joach. Gottl. am Ende, in Hexametern, Witt. 1743. 8. und ſchlecht; von J. Coſta 1775. und die zwey erſten Briefe von einem Ungenannten, bey mehrern lat. Gedichten, Kopp. 1775. 8. In das Italiäniſche, von Cel. Petracchi, nach dem Franzöſiſchen in Proſa, Nap. 1742. Von Caſtiglione, Bern 1760. 8. In das Franzöſiſche: Von Silhouette, Par. 1736. 12. Lond. 1737. 4. Lauſanne (mit einem Examen von Crouſaz) 1737. 12. in Proſe. Von J. Franc. du Resnel, unter dem Titel, Principes de Morale, Par. 1737. 8. in Verſen, zu welchen Crouſaz einen Commentaire, Gen. 1738. drucken ließ. Von Sere, Lond. 1739. 8. in Verſen; von Millot 1762. 12. in Proſa. Von Fontanes 1783. 8. In das Deutſche, in Reime, von Brockes, Hamb. 1740. 8. in ſchlechte Proſe, von Mylius, in den hall. Bemühungen; in matte Verſe, Leipzig 1756. 8. In Hexametern von S. Grynäus, Baſ. 1757. 8. In erträgliche Verſe von Chriſtn. H. Kretſch, Altenb. 1759. 4. In der proſaiſchen Ueberſetzung der ſämmtlichen Werke Pope's, im 1ten Th. Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. In ſehr holprichte Verſe von Joh. Jacob Harder, Halle 1771 8. In ſehr gute Proſe von Hier. Pet. Schloſſer, bey ſeinem Anti-Pope, 1776. 8. In reimfreye aber ſehr unpoetiſche Jamben, Hamb. 1783. 8. Auch in das Däniſche von einem H. Lohus, und in das Ruſſiſche von Popoſsky. Schriften darüber: Das oben gedachte Examen des Crouſaz überſetzte S. Johnſon ins Engliſche 1738. 8. und Warburton ſchrieb eine Vindication, Lond. 1739. 8. dagegen, aus welchen Silhouette die (7) Lettres philoſ. et morales zog, welche ſich, bey ſeiner Ueberſetzung, in den Melang. de Litterat. et Philoſ. Haye 1742. 12. 2 B. finden. Reflex. ſur ... l'Eſſai ſur l'homme, in zwey Briefen, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1737. N. 26 und 46. Poeme de Pope convaincu d'impieté, Par. 1746. 12. von J. B. Gauliter machte Popen zu einem Ketzer. Pope, ein Metaphyſiker! Danzig (Berl.) 1755. 8. veranlaßt durch eine ſehr ſonderbare Preisfrage einer ganzen königlichen Academie der Wiſſenſchaften. Anti-Pope, von H. P. Schloſſer 1776. 8. ſoll das Unzulängliche von Pope's Syſtem, das alles, was iſt, recht iſt, zeigen. Auch handelt davon noch der 12-14te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe. 3) Moral Eſſays, vier vortreflich geſchriebene Briefe in den J. 1733-1735. Ueberſetzt in das Franzöſiſche, von Silhouette (ſ. vorher.) Allgemeine Erläuterungsſchriften; Eſſay on the Genius and Writings of Pope, Lond. 1756-1782. 8. 2 B. wovon der erſte Theil ſich deutſch, in der berl. Sammlung vermiſchter Schriften befindet. Wenn gleich,

wider den natürlichen Zuſammenhang, und wider die dichteriſche Verbindung der, in dem Eſſay on Man, vorgetragenen Ideen, ſich ſehr viel mit Rechte erinnern läßt; wenn gleich dieſe Ideen, einzeln, nicht neu ſind: ſo iſt denn doch die Darſtellung, faſt durchaus, ſehr gut, und die Verſification vielleicht die wohllautendſte, welche irgend ein engliſches Gedicht hat. Der Eſſay on Criticism, iſt, meines Bedünkens, ein Meiſterſtück in dieſer Gattung von Gedichten; und den Moral Eſſays dürfte ſchwerlich irgend eine neuere Nation etwas entgegen zu ſetzen haben. Das Leben des Verf. iſt in Cibbers Lives, B. 5. S. 219. und in Johnſons Lives, B. 4. S. 1. zu finden. Eine beſondre Lebensbeſchreibung hat Owen Ruſhead 1769. 8. und A hiſtorical Rhapſody on Pope, Th. Thyers 1782. 8. herausgegeben.) — Hen. Brooke (Univerſal beauty in ſix books, Lond. 1735. und im 1ten Bd der Collection of Plays and Poems, by H. Brooke, L. 1778. 8. 4 Bde.) — John Brown († 1766. Eſſay on Satire, bey Gelegenheit von Pope's Tode, und gewöhnlich mit bey den Werken deſſelben; aber auch in dem dritten Bande der Dodsleyſchen Collection of Poems, S. 315 abgedruckt. Der 24te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. u. Aufl. handelt davon.) — Jam. Thomſon († 1748. Liberty, in ſ. W. Mit viel Wärme, und viel Imagination geſchrieben. Das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 245 der Johnſonſchen Biographien.) Aaron Hill († 1749. Advice to the Poets, ſ. den Art. Dichtkunſt. Art of Acting 1746. 8. The Creation, The Judgment, u. d. m. ſämmtl. in ſ. Werken 1754. 8. 4 B. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, B. 5. S. 252 zu finden.) — Edw. Young († 1765. 1) The laſt day, 3 Bücher, Oxf. 1713. 4. 2) The Power of Religion, 2 Geſ. 1719. 3) Umſchreibung des Buches Hiob, 1719. 4) The Night-thoughts, 1742-1744. 5) The reſignation, in 2 Th. und vierzeiligten Stanzen, 1762. Ausgabe ſämmtlicher Werke, Lond. 1762-1779 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Ueberſetzungen; italiäniſche von den Nachtgedanken, durch Alberti, nach dem Franzöſiſchen 1771. durch Battoni 1772. Von dem letzten Tage, durch Giovanni 1778. Franzöſiſche: Von den Nachtgedanken, durch Le Tourneur, Par. 1769. Von den übrigen, durch eben denſelben in den Oeuvr. de Young, Par. 1771. in Proſa, und ſehr frey; die erſte und zweyte Nacht von Colardeau, in Verſen; Eine Auswahl aus allen, von Moiſſy, unter dem Titel: Varietés philoſoph, tirées de Young .... Par. 1770. 12. Deutſche: Von den vier erſtern, durch Joh. Arn. Ebert, in den Ueberſetzungen einiger poetiſchen und proſaiſchen Werke der beſten engliſchen Schriftſteller, Braunſch. 1754-1756. 8. 2 Bd. Die Nächte, einzeln (mit den Satyren,) ebend. 1760 1770. 8. 5 B. mit Text; und einem weitläuftigen Commentar. Das letztere, unter dem Titel: Gelaſſenheit in Leiden, ebend. 1766. 8. Sämmtlich, ohne Text und Commentar, unter dem Titel; Youngs Werke, ebend. 1769. 8. 3 Bd. in wohlklingende Proſa. Von den Nachtgedanken, durch Chriſtn. Bernh. Kayſer, Han. 1760-1761. 8. 2 B. mit dem Text, und in rauhe Hexameter. Von J. L. A. Steingrüber, Gött. 1789. 8. in Verſen. Von der Reſignation: unter dem Titel: Verläugnung, durch J. J. Duſch, Alt. 1768. 8 in Proſa und mit dem Text. Erläuterungsſchriften: Obſervations on the Night-thoughts .... by Courtney Melmoth, Lond. 1776. 8. Les jours par un Mouſquetaire noir, Par 1770. 12. Der

16te und 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der n. Ausg. handelt davon. In dem 4ten Bd. S. 337. der Johnſonſchen Biographien, ſo wie im 3ten Bd. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. findet ſich ein Leben des Dichters. Auſſer einer, etwas nachläßigen Verſification, wird er durch das Einerley der Ideen, und durch die, zum Theil, pretiöſe Darſtellung ermüdend.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr gehören die, in der Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands, Lond. 1748. 8. 6 Bde. und nachher noch verſchiedentlich gedruckt, befindlichen Lehrgedichte, als von Bramſton (Art. of Politiks, eine Parodie von Horazens Dichtkunſt, Bd. 1. S. 256. der 5ten Ausg.) — Benj. Stillingsfliet Eſſay on Converſation, Bd. 1. S. 298.) — Ungen. (Lowth. The choice of Hercules, Bd. 3. S. 7.) — Joſ. Warton (The Enthuſiaſt, Bd. 3. S. 99. Deutſch im 5ten Bd. der Unterhaltungen; The pleaſure of Melancoly, Bd. 4. S. 210. Deutſch, von Zachariä, in ſeinen W.) — S. Jenyns (Art of dancing, B. 3. S. 146. Eſſay on virtue, Bd. 3. S. 175. und in ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 B.) — Cooper (Eſtimate of life, in three parts, Bd. 3. S. 215.) — Gilb. Weſt (Education in 3 Geſängen Bd. 4. S. 9.) — Corn. Arnold (Commerce 1751. 4.) — Ungen. (Humanity 1751. 4. Ob das, unter eben dieſem Titel, im J. 1765 erſchienene Gedicht, eben daſſelbe iſt, weiß ich nicht.) — George Armſtrong (On benevolence 1751. 8. The Oeconomy of Love, Lond. 1753. 4. vier Geſ. The Art of preſerving health, 4 Bücher, ſämmtl. in ſ. Miſcell. Lond. 1770. 8. Das letzte deutſch, im Hamburg. phyſik. ökon. Patrioten; und Züllichau 1788. 8. auch handelt der 15te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. d. n. A. davon. Die Darſtellung iſt gut, obgleich hin und wieder ein wenig überladen) — Ayre (Four ethic Epiſtles oppoſing ſome opinions of Mr. Pope 1752. 8.) — Heinr. Jones (Merit, 1753. 4. The relief, or day-thoughts 1754. 4.) — Rob. Dodsley († 1771. On public virtue, Lond 1754. 4. 3 Bücher, und nachher in den Trifles, L. 1756. 8. und in ſ. Miſcell. Lond. 1772. 8. 2 B.) — James Hervey (Meditations . . . Lond. 1755. 8. 2 Bd. die nur hierher gehören, weil Th. Newcombe, Lond. 1765. 8. ſie in reimfreye Verſe brachte, in welchen der darin herrſchende, ſpielende Witz, etwas erträglicher wird.) — Mark Akenſide († 1770. The Pleaſures of imagination, Lond. 1754. 8. und in ſ. W. L. 1772. 4. ſehr verändert, 3 Bücher. Ueberſetzt in das Ital. von Mazza, 1772. In das Franzöſiſche, durch den Bar. d'Olbac, 1759. 8. In das Deutſche; Greifsw. 1756. 8. und ſchlecht. Ob ſich gleich von den Vergnügungen der Einbildungskraft nicht ſchicklich, ohne Aeuſſerung von Einbildungskraft, und ohne Beſitz derſelben, ſchreiben läßt: ſo ermüdet Akenſide doch zuweilen durch die ſeine. Im Ganzen iſt ſein Gedicht eines der glänzendſten, das ich kenne. Der 18te und 19te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. A. handelt davon; das Leben des Verf. iſt im 4ten Bd. S. 435. der Johnſ. Biographien enthalten.) — John Davies (Immortality 1754. 4. und in ſ. Poet. Works 1773. 12.) — Cuthb. Shaw (Liberty 1765. 4. The race 1775. 4.) — Eliſabeth Highmore (Ambition, 1757. f) — John Dyer († 1758. The Fleece, Lond. 1757. 4. 4 Bücher. So unpoetiſch der Gegenſtand ſcheint: ſo vortreflich iſt die Ausführung. Der 10te und 11te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im

1ten Th. n. A. handelt davon; und das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 318. der Johnſ. Biographien.)— Robert Lloyd († 1764. The Actor, 1760. 4. lebhaft genug, aber nachläßig. Es ſteht in ſ. W. Lond. 1762. 4. 1774. 8. 2 Bd. Noch zwey Gedichte von ihm, The Day, und The Night, gehören hierher; beyde ſind noch nachläßiger abgefaßt.) — Thom. Nugent (The Nuptials, Lond. 1761. 4. 3 Bücher. Intereſſant durch den Ton der Empfindung, welcher darin herrſcht, und ſehr gut verſificirt.) — John Ogilvie (The Day of Judgement, Lond. 1759. 1762. 4. 2 Bücher; deutſch, von G. H. Martini, Leipz. 1761. 8. Providence, Lond. 1762. 4. verb. 1764. 4. 3 Bücher. Paradiſe 1769. 4. Sämmtl. in ſ. Poems on ſev. ſubjects 1769. 8. 2 B. Das zweyte iſt ein eigentlich allegoriſches Gedicht, in welchem der Imagination, hin und wieder, zu viel Raum verſtattet zu werden ſcheint. Der 8-10te der Briefe zur Bildung des Gemackes, im 2ten Th. d. n. A. handelt davon. Auch gehört, im Ganzen, noch ſ. Solitude; or the Elyſium of the Poets 1766. 4. und in ſ. Poems in ſo fern hieher, als des Verf. Abſicht dabey, wie er ſich ausdrückt war, to give the reader an idea . . of the character, merit, and diſcriminating excellencies of the moſt eminent brittiſh Poets.) — John Duncan (An Eſſay on happineſs; Lond. 1762. 4. durchaus verändert, ebend. 1773. 8. in 4 Büchern, einzele ſchöne Stellen abgerechnet, iſt das Ganze weitſchweifig.) — Th. Godfrey (The Court of fancy 1763. 4.) — J. Langhorne († 1779. Enlargement of the Mind 1763-1765. 4. Precepts of conjugal happineſs 1768. 4. The Country Juſtice 1774-1777. 4. in 3 Th. Das zweyte hat die beßte Verſification.) — J. Wilkes (Ihm wird der Original Eſſay on Women 1763. 4. 1771. 4. zugeſchrieben.) — Jam. Grainger (The Sugar Cane: in four books, Lond. 1764. 4. Intereſſant durch die Neuheit des Gegenſtandes, der ſehr anſchaulich, und intereſſant durch die Behandlung gemacht worden iſt. Der 12te u. 13te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. d. n. A. handelt davon.) — Oliv. Goldſmith († 1773. The Traveller, Lond. 1765. 4. The deſerted village, ibid. 1768. 4. Retaliation 1774. 4. und in ſ. W. Lond. 1780. 8. 2 Bd. Das erſte hat die menſchliche Glückſeligkeit, das zweyte engliſche Misbräuche zum Gegenſtand. In beyden iſt Darſtellung und Verſification der Poeſie des Pope gleich, und frey von dem Schwulſte, der ſo vielen neuern engliſchen Gedichten eigen iſt.) — Ungenannter (Beauty, a poetical eſſay in III. parts, Lond. 1765. 4.) — Ev. Lloyd († 1776. (The Curate 1766. 4. The Methodiſt 1766. 4. Converſation 1767. 4.) — Theoph. Thorn (The Demagogue 1766. 4.) — Ungen. (Eſſay on friendſhip 1767. 4.) — Ungen. (The Buck 1767. 4.) — Ungen. (The progreſs of Phyſik, in den Poems, Lond. 1767. 8.) — John Aldington (On Shooting 1767. 4.) — T. Underwood (The Impartialiſt 1767. 4. Liberty 1768. 4. Poems 1768. 8.) — Jam. Parſons (Life, 1768. 4.) — Hugh Downman (The Land of the Muſes 1768. 4. Infancy 1774-1788. 4. ſechs Geſ. Mehr lehrreich, als dichteriſch. Ob beyde, in ſ. Poems 1790. 12. ſich finden, weiß ich nicht.) — Ungen. (The Rake's progreſs in X Cant. 1769. 8.) — Ungen. (The Satyriſt, Lond. 1770. 4.) — Ungenannter (The purſuits of happineſs. Lond. 1771. 4. ſehr ungleich. — W. H. Roberts (A Poetical Eſſay on the Exiſtence (Providence) of God

Lond.

Lond. 1770 - 1771. 4. 3 Theile; in reimfr. Jamben.) — Jam. Foot (Penſeroſo; or the penſive Philoſopher in his ſolitudes, a Poem in ſix books, Lond. 1771. 8. Die Ideen ſind ziemlich alltäglich, und die Darſtellung, zum Theil, überladen.) — Will. Maſon (The Engliſh Garden. Lond. 1772 - 1781. 4. 4 Bücher. Mit einem Comment. Lond. 1783. 8. Frzſch. Par. 1788. 8. Deutſch, in Proſa, Leipz. 1773. 1783. 8. Eben ſo lehrreich, als darſtellend.) — Hall Hartſon (Youth, a Poem, Lond. 1772. 4. Lebhaft und angenehm geſchrieben.) — Richard Graves (The love of order, Lond. 1773. 4. und in der Euphroſine, or. Amuſements on the road of uſe, Lond. 1776. 8. Etwas einförmig.) — J. Brand (Conſcience, Lond. 1773. 4.) — W. Gibbon (Conſcience, Lond. 1773. 4. Intereſſanter durch die darin herrſchende Sprache der Empfindung, als das vorige. Religion 1775. 4.) Stockdale (The Poet, Lond. 1773. 4. Hat einzele ſchöne Stellen.) — Samuel Rogers (The choice 1774. 4. und in ſ. Poems 1782. 12. 2 B). — Eliſa Fell (On the Times, 1774. 4. und in ihren Poems 1777. 4.) — Th. Penroſe (The flights of Fancy 1775. 4. P. 1782. 8. — John Wiſe (Providence, in ſ. Miſcell. P. 1775. 8. The Syſtem 1782. 8. Das Syſtem der Bibel, in fünf Büchern und ſchlechten Verſen.) — G. Marriot (Female conduct, or the art of pleaſing before and after marriage 1775. 8. in zwey Büchern; iſt aber bereits die 3te Aufl.) — Robert Pratt, unter dem Nahmen von Courtney Melmoth (The progreſs of painting 1775. 4, Sympathy 1781. 4. Beyde in ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Th. Humanity or the rights of nature, 1788. 4. Zwey Bücher, veranlaßt durch die Sache der Negern.) — Ungen. (Almeria, or parental advice 1776. 4.) — Ch. Anſty (Speculation, or. a defence of mankind, L. 1777. 4. 1780. 4.) — Will. Hayley (An Eſſay on epic Poetry, Lond. 1780. 4. und in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Ein vorzüglich ſchönes Lehrgedicht. S. auch in der Folge die Epiſteln.) — Th. Hallin Delamayne (Eſſay on Man 1779. 4.) — Th. Crabbe (The Library, 1781. 4. Der Verf. gehört zu den beßten neuen Dichtern.) — Will. Halyburton (Georgics 1782. 8.) — J. Jerningham (Honoria, or the Day of all Souls 1782. 4. und in ſ. Poems 1786. 8. 2 B. Enthuſiasm. 1789. 4. in 2 Th. in deren erſten die ſchlechte, und im 2ten die gute Wirkung der Begeiſterung dargeſtellt iſt.) — Capel Loft (Eudoſia, or a Poem. on the Univerſe 1781. 8. ohne viel poetiſchen Geiſt.) — Pollingr. Robinſon (The beauties of Painting 1782. 4. Etwas trocken.) — Jl. Ridley (Melampus or the religious Groves 1782, 4.) — John Dell (Poet. effuſions of the heart 1783. 8.) — Miſtreß Madan († . . . The progreſs of Poetry 1783. 4. Wenn das Geſchick der Poeſie von dieſem Gedichte abhienge, würde ſie nicht viel Fortſchritte gemacht haben.) — Spence Madan (The call of the Gentiles 1783. 4. Schwerlich dürften die Heiden durch dieſes Gedicht ſich haben bekehren laſſen.) — Willh. Bagſhaw Stevens (Retirement, in ſ. Poems 1782. 4.) — Ch. Crawford (The Chriſtian in IV. books 1781. 8. Zum Glücke für das Chriſtenthum iſt der Chriſt ſelbſt weit vollkommener, als dieſes Gedicht.) — Rob. Noyes (Diſtreſs 1783. 4.) — J. H. Pye (The triumph of faſhion 1770. 4. (The progreſs of refinement in III. parts 1783. 4. Shooting 1784. 8. Zuſammen in ſ. Poems 1787. 8. 2 B. Amuſement a poet. eſſay 1790. 4.) — Th. Holcroft (Human

(Human happineſs, or the Skeptick, in VI. Cant. 1783. 4. Einzeln gute Stellen in einem etwas langweiligen Ganzen) — Ungen. (Eſſay on modern agriculture 1783. 8. Der neuere Ackerbau iſt unſtreitig beſſer, als das Gedicht.) — Th. Moſſ (The imperfection of human enjoyments 1783. 4. Das ganze Verdienſt des Gedichtes beſteht darin, daß es ſehr fromm iſt.) — S. Hayes (Hope 1783. 4. Sehr ſchläfrig.) — Ungen. (The vanity of fame 1784. 4.) — Rich. Polwhele (The art. of Eloquence 1785 - 1789. 4. Vier Bücher, und in ſ. Poems 1791. 4) — Ungen. (Conſtancy 178½. 4.) — Ungen. (The veteran 1785. 4.) — J. Colls (The Poet. 1785. 4.) — W. Cowper (In ſ. Poems 1782. 8. finden ſich einige hieher gehörige Gedichte, als Hope, Converſation u. a. m.) — Ungen. (Nature in ſix books 1786. 8. Hier aber nur das erſte Buch, und ſehr unverſtändlich.) — Lucas Booker (Poems on ſubjects ſacred and moral 1785, 8. 2 B. gehören zu den mittelmäßigen.) — Ungen. (The pleaſures of retirement 1 86. 4. Die Einſamkeit kann gewiß mehr Vergnügen gewähren, als dieſes Gedicht gewährt.) — Jam. Fordyce (In ſ. Poems 1787. 12. finden ſich einige moraliſche Gedichte ohne vielen Dichteriſchen Geiſt. — Anna Yearsley (Ihre Poems 1787 4. enthalten einige moraliſche Gedichte voll kräftiger Darſtellung. Auch iſt noch von ihr ein Gedicht über den Negern-Handel, On the Inhumanity of the Slave Trade, 1788. 4. vorhanden.) — W. Greenwood (A Poem written during a ſhooting excurſion 1786. 4. Gehört zu den guten Gedichten.) — Ungen. (Female Virtues 1787.) — J. C. Richman (The fallen cottage 1787. 4.) — Ungen. (Sketches of beauty, natural and moral 1787. 12. in ſechs Büchern, welche, mit der Aufſchrift des Gedichtes, in dem ſonderbarſten Widerſpruche ſtehen.) — Ungen. (The wrongs of Africa 1787 - 1788. 4. in zwey Theilen, eines der beßten über den Sclavenhandel, erſchienenen Gedichte.) J. N. Pudsicombe (Sein Poem 1788. 4. darüber hat keinen ſo großen Werth.) — Hannah More (Slavery 1788. 4. Ohnſtreitig das beßte Gedicht über dieſen Gegenſtand.) — Maria und Henriette Falconar (Poems on Slavery 1788. 4.) — Hel. Maria Williams (A Poem on the Bill . . . regulating the Slave-trade 1788. 4. Beyde gehören zu den guten Gedichten in ihrer Art. Das weibliche Geſchlecht nahm ſich überhaupt dieſer Sache eifriger an, als es mit ſeiner Neigung, Sclaven zu machen, ſich zu vertragen ſcheint.) — A. Freſton (In ſ. Poems 1787. 8. findet ſich ein mittelmäßiges, mit Kunſtausdrücken überladenes, On the formation of the world.) — Ungen. (The Choice 1788. 4. in drey Geſ. und abwechſelnden Versarten, ganz gut ausgeführt.) — D. Darwin (The Botanic-Garden, cont. the loves of the Plants, in vier Geſ. 1789. 4. The Oeconomy of Vegetation, als der 2te Th. 1791. 4. Eines der ſchönſten und merkwürdigſten neuern Lehrgedichte. Aus den Geſchlechtern der Pflanzen ſind nur diejenigen gewählt, welche beſondre Eigenſchaften haben, und auf beſondre Art dem Menſchen und den Thieren Nutzen oder Schaden bringen.) — Rob. Merry (Diverſity 1788. 4. Darſtellung deſſen, was Dichtkunſt iſt, in lyriſchem Tone. The Laurel of Liberty 1790. 4. In eben dem Tone, zur Vertheidigung der Menſchenwürde.) — Ungen. (Conjugal Infidelity 1788. 8. Reime.) — Joſ. Sterling (In ſ. Poems 1789. 8. findet ſich The Rhapſodiſt, worin Beredſamkeit, Poeſie und Dichtkunſt geſchildert werden.) — Ungen. (The Grove of Fancy 1789. 4. Urſprung

der Poeſie und Darſtellung von Dichtern.) — Ungen. (An Eſſay on Senſibility in ſix parts 1789. 8. ein gutes Gedicht.) — Willh. Gilbank (The Day of Pentecoſte, or Man reſtored. 1789. 8. in zwölf Büchern, ſehr mittelmäßig.) — Joſ. Swain (Redemption in five Books 1789. 4. Gehört zu den ſo vielen geiſtlichen ſchlechten Gedichten.) — Mar. Dawes Blanckett (Suicide 1789. 4. Beſſere Abſichten, als Poeſie.) — W. Pa[illegible] (Reflect. on Peace and the Seaſons 1789. 4.) — Ungen. Reflection, in four Canto's 1790. 4. Proſe wechſelt mit Verſen darin ab, und beyde ſind unverſtändlich und holpricht.) T. Wilkinſon (An Appeal to England on behalf of the abuſed Africans 1790 4.) — S. White (The Theatre, Dubl. 1790. 4.) — D. Deacon (The vanity of ambitious expectation, das beſte in ſ. Poems 1790. 4.) — T. Smith (Seine Original Miſcell. Poems 1790. 8. ſind, im Ganzen, in Youngs Tone geſchrieben, ſtehen aber an poetiſchem Werthe den Gedichten des letztern weit nach) — T. May (Seine Poems on various ſubjects 1792. 8. enthalten ſehr fromme, aber nicht eben ſehr dichteriſche Meditations, Contemplations, Soliloquies u. d. m.) — Ungen. (The Teſt of England ... in ſix books, 1791. 8. Eine Abhandl. in Reimen.) — Ungen. (Whiſt a Poem in twelve Canto's 1791. 8. Ungeachtet mehrerer eingeſtreuten, glücklichen, Digreſſionen, doch ein wenig langweilig.) — Ungen. (Poetical Eſſays on ... the principal Errors and corruption of man, the excellency of reaſon and of virtue, the freedom of the human ſoul u. ſ. w. 1791. 8. Weder als Philoſophie, noch Poeſie, von Werthe.) — Ungen. (The pleaſures of Memory 1792. 4.) — Ungen. (Amoretta, or the falſe ſtep recovered, a moral Poem, 1792. 8. Der Zweck des Verf. iſt das Beßte bey dieſem Gedichte) — Ungen. (Humility 1792. 8.) — Ungen. (The Invitation or Urbanity 1792. 8.) — Ungen. (Poetic. Eſſais 1792. 8. enthalten mehrere, gut verſificirte, Gedichte über moral. und ſo gar metaphyſiſche Gegenſtände.) —— Sammlungen: The poetical Library being a Collection of the beſt modern Engliſh Poems, chiefly didactic and deſcriptive, Leipz. 1786 : 1787. 8. 2 B. ——

Lehrgedichte in deutſcher Sprache: Von den Gedichten der Minneſänger gehören hierher: König Tyro von Schotten, der Winsbecke und die Winsbeckinn, zuerſt von Melch. H. Goldaſt in ſ. Paraeneſ. antiq. Germanor. .. Lind. 1604. 4. und darauf im 2ten Th. des Schilterſchen Theſaurus, S. 51. ſo wie im 2ten Th. der Samml. von Minneſingern, Zür. 1759. 4. S. 251. und das zweyte, mit Bemerkungen über die Sprache, im 2ten Bde. des Bragur S. 223 u. f. herausgegeben. Auch findet ſich, im 1ten Bd. eben dieſes Werkes, S. 223. eine Ueberſ. des erſtern. Das Alter dieſer Gedichte ſoll in den Ausgang des 12ten Jahrh. fallen; und über den Verf. derſelben ſ. Bragur, Bd. 2. S. 226 u. f.) — In der vorhin angeführten Züricher Sammlung der Minneſinger finden ſich, Th. 1. S. 163. moraliſche Stanzen von Walther von Mezze. Ein anderes, von ihm verfertigtes ähnliches Gedicht in franzöſiſcher Sprache führt den Titel, Mappemonde (S. Andr. du Cheſne Script. Rer. Franc.) — Meiſter Gottfried von Strasburg (In der gedachten Züricher Sammlung, Th. 2. S. 183. finden ſich 28 Strophen moraliſchen Innhaltes von ihm. S. übrigens J. H. Prox de Poet. Alſat. erot. S. 15 u. f.) — Meiſter Conrad von Würzburg (In eben jener Samml. iſt Th. 2. S. 203 ein Gedicht moraliſchen Innhaltes zu finden.

finden. Ein größeres findet ſich handſchriftlich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 48.) — Tomaſin de Zerklere, oder von Clär (Sein, unter dem Titel, Wälſcher Gaſt geſchriebenes, moraliſches Gedicht, findet ſich handſchriftl. zu Gotha und zu Ulm, und iſt, der Vorrede zu Folge ums J. 1216 abgefaßt. S. übrigens S. M. Gerberti It. Alt. S. 192. Jac. Püterich von Reicherzhauſen, S. 15.) — Der Schynnenberger (Eilf kurze, moraliſche und theologiſche Gedichte, finden ſich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 27.) — Meiſter Rumelant von Schwaben (Schrieb in der letzten Hälfte des 13ten Jahrh. ein moraliſch ſatir. Gedicht, wovon 79 Strophen ſich in der Jenaiſchen Saml. erhalten haben. S. Wiedeburgs Nachr. S. 37.) — Meiſter Freydank (Hanemann's Auszuge aus Spangenbergs Buch über die Meiſterſänger zu Folge, lebte er im Anfange des 13ten Jahrhundertes; und ſo viel iſt gewiß, daß er in mehrern Dichtern aus den letzten Vierteln dieſes Jahrhundertes angeführt iſt. Sein hinterlaſſenes Gedicht führt den Titel, Beſcheidenheit, und liegt handſchriftlich zu Strasburg, Gotha, Bremen, Hamburg, Görlitz, u. a. O. m. Umgeändert gab ihn Seb. Brand ſ. l. 1508. 4. Augsb. 1513. 4. und mit noch andern Veränderungen iſt er Worms 1538. f. mit Holzſ. ſo wie noch zu Frft. a. M. 1567. 8. und Magd. 1583. 8. gedruckt. Nach einer ältern Handſchrift findet er ſich im 2ten Bde. der Samml. deutſcher Gedichte aus dem XII. XIII und XIV. Jahrh. Berl. 1784 u. f. 4. und nach einer Handſchrift aus dem 14ten Jahrh. wird ihn Wolfg. Panzer zu Nürnberg herausgeben. (S. Bragur, Bd. 2. S. 447.) Daß der, von J. Scherz, in ſ. Specim. Philoſ. mor. Germ. Argent. 1704 u. f. 4. gedachte Gnomologus nichts anders, als dieſer Freydank ſey, hat J. J. Eſchenburg, im 2ten Bde. des Bragur, S. 407. gezeigt. Zu den Erläuterungsſchriften gehören: Der Aufſatz von J. J. Bodmer Ueber die Poeſie des 16ten Jahrh. im 8ten St. S. 16. der Samml. Crit. Poet. und andrer geiſtvoller Schriften; und Ein Aufſatz, im 5ten Bd. der Leſſingſchen Beytr. zur Geſch. und Litterat. N. XXVI. von J. J. Eſchenburg. S. auch Hummels Neue Bibl. von ſeltenen Büchern, Bd. 2. S. 195. vergl. mit dem deutſchen Muſ. v. J. 1783. Bd. 2. S. 318.) — Hugo von Triemberg (1260 ‐ 1300. Der Renner, verſtümmelt gedruckt, Frft. 1549. f. In Handſchrift zu Leipzig (zweymahl) zu Tübingen, Heilbrun und Wolfenbüttel. Nachrichten von dem Buche und ſ. Verfaſſer u. d. m. giebt D. G. Morhof in ſ. Unterr. von der deutſchen Sprache, S. 320. Ausg. v. 1718. Gottſched in dem Program De rarior. Bibl. Paulinae Codic. Lipſ. 1746. 4. und S. W. Oetter in der Comment. de quibusdam Poetis med. aevi Teuton. inprimis de Hugone Trienberga . . . Erl. 1747. 4. vergl. mit dem 1ten Bd. N. 30. von deſſen Samml. verſch. Nachrichten aus allen Theilen der hiſtor. Wiſſenſch. Erl. 1747 ‐ 1749. 8. 2 B. C. F. Flögel, im 3ten Bde. S. 11. ſ. Geſch. der komiſchen Litteratur u. a. m.) — Ein altes Meiſtergeſangbuch aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, zu Jena befindlich enthält vielerley moraliſche Gedichte, von welchen Wiedeburg in ſ. Nachr. S. 7 ſagt: „aus den moraliſchen Gedichten können unſre heutigen Dichter noch vieles lernen. Es iſt wohl faſt keine Tugend, die nicht hier ihr Lob erhalten, und kein Laſter, das nicht mit den häßlichſten Farben abgemahlt wär.“ Auch findet ſich ebend. eine gereimte Ueberſ. des Spiegels der Menſchen Seligkeit. — Reinold von der Lippe (Sechs erbauliche Gedichte von ihm, in eben dieſer Sammlung zu Jena.)

— Ein

— Ein ungenannter Benedictiner zu Mölk hat allerhand moraliſche Gedichte geſchrieben, aus welchen Petz in ſ. Gloſſario verſchiedene Stellen anführt. — Joh. Vintler (1411. Das Buch der Tugend, Augsb. (1486.) f. in oberdeutſchen Reimen. S. Püterich von Reicherzhauſen, S. 34. u. f.) — In dieſen Zeitpunct, und vielleicht in einen noch etwas frühern, gehören die, „Gar hübſche Priamel, „die nit faſt geyſtlich und auch nit „ſchamper ſeind ſunder nutzlich vnnd „gut kurtzweylich zehoren ſind,“ im 5ten Bde. S. 183 u. f. der Leſſingſchen Beyträge zur Geſch. und Litteratur, und im 2ten Bde. S. 332 des Bragur. S. übrigens den deutſchen Merkur v. J. 1782. Mon. Auguſt. — Ungen. (Wenn der geprannte wein nutz ſey, vnd wie er gerecht oder falſchlich gemacht ſey, Bamberg (1493) und im 3ten Quartal des 2ten Jahrganges S. 69 von der dreßdner Quartalſchrift abgedruckt) — Ungen. (Die Leer, ſo den Kaiſer Maximilian in ſeiner erſten Jugent gemacht, vnnd durch eynen erfarnen trefflichen Mann ſeiner Kriegßräth im zugeſtellt iſt, bey der deutſchen Ueberſ. der Schriften des Frontin und Onoſander, Maynts 1537. f. und im deutſchen Muſ. vom J. 1779 Bd. 1. S. 267) — Hans Sachs (Von ſeinen vielen moraliſchen Reimereyen mögen wenigſtens einige hier ſtehen, als: Das Manns Lob, darinnen faſt alle gute Tugend vnd Sitten eines ehrlichen Mannes begriffen vnd fürgebildet ſind ... geſchr. im J. 1529. Nürnb. 1563. 4. Calumnia, oder Nachreden das grewliche Laſter, im 1ten Bd. ſ. W. der Nürnb. Ausgabe, geſchr. im J. 1531. Neuer Spruch von dem Geld, was Nutz und Schadens daraus entſteht, Nürnb. 1539. 4. Die, von ihm handelnden Schriften ſind bey dem Art. Fabel, angezeigt.) — Rud. Meyer († 1638. Dieſem, aus J. C. Füßli Geſch. und Abbild. der beßten Mahler in der Schweiz, Bd. 1. S. 93 genug bekannten Künſtler wird in J. F. Kochs Compend. der deutſchen Litterat. S. 185 der „Sterbensſpiegel, d. i. Sonnenklare Vorſtellung menſchlicher Nichtigkeit durch alle Stånd und Geſchlechter, oder Rud. M. Todten-Tanz, ergånzt und herausg. durch Conr. Meyern, Mahl. Zür. 1650. 4. mit 60 Kpfrn.“ zugeſchrieben; aber, ob er mehr als die Zeichnungen dazu gemacht, iſt noch wohl nicht entſchieden.) — Martin Opitz († 1639. Seine moraliſchen Gedichte, obgleich mehr beſchreibend, als lehrend, ſind vielleicht der beſſere Theil derſelben, als 1) Veſuvius von der Urſache des Feuerſpeiens, welches im 22ten der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. zergliedert iſt. 2) Vielgut, oder von dem höchſten Gute. 3) Zlatna, oder von der Gemüthsruhe. 4) Troſtgedicht in Widerwärtigkeiten des Krieges, in vier Büchern. Seine Gedichte gab, geſammelt, J. W. Zinkgräf, mit andern Gedichten von Hamilton, Kirchner, Venator, u. a. m. Straſb. 1624. 4. heraus. Hierauf erſchienen ſie, Breslau 1628 und 1637. vollſt. Amſt. 1644. 12. 3 Bd. Bresl. 1690. 8. 3 Th. Durch Triller, verſtümmelt, Frankf. 1746. 8. 4 Bd. durch Bodmer und Breitinger, Z. 1745. 8. aber nur der erſte Theil. Nachrichten von ihm liefern, Chr. Coleri Laudatio ... Lipſ. 1668. 4. Caſp. Gottl. Lindners Nachricht von Mart. Opitzens ... Leben, Tode und Schriften, Hirſchb. 1740. und 1741. 8. 2 Bd. Leonh. Meiſters Charakteriſtik deutſcher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 145 u. f. Auch finden ſich noch Nachrichten in dem 24ten St. von Gottſcheds Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, ſo wie bey Zachariås auserleſenen Stücken aus den beſten deutſchen Dichtern, u. a. m.) — Andreas Scultetus († 1642. Oſterliche Triumphpoſaune,

poſaune, Bresl. 1641. 4. Neu herausgegeben von G. E. Leſſing, Braunſchweig 1771. 8. mit noch einigen kleinern, unbedeutenden Gedichten, zu welchen Joh. Gottl. Jachmann eine beſondere Nachleſe, Bresl. 1774. 8. und H. Kloſe, in den neuen Litter. Unterhaltungen, ebend. 1774. u. f. Beyträge drucken ließ.) — Nic. v. Boſtel († 1707. Seine poetiſchen Nebenwerke, Hamb. 1708. enthalten auch einige moraliſche Gedichte, worunter einige in der Niederſächſiſchen Mundart geſchrieben ſind.) — Barth. Feind († 1721. In ſ. Gedichten, Stade 1708. 8. finden ſich 1) die fürnehmſten Weltweiſen, 2) die Fortpflanzung der menſchlichen Seele, 3) die Unſterblichkeit der menſchlichen Seele.) — Heinr. Brockes († 1747. Sein irrdiſches Vergnügen in Gott, Hamb. 1724. u f. 8. 9 Th. 1770. 8. 5 Th. Ausz. 1738. 8. enthält eben ſo viel Moral als Beſchreibung. Nachr. von dem Verf. giebt S. Murſinna, im 1ten Bd. ſ. Biogr. ſelecta; S. G. W. Götte in ſ. Gelehrten Europa, Th. 1 S. 8 Th. 3. S. 742; Meiſter, in ſ. Characteriſtik deutſcher Dichter, Th. 1. S. 276. Th. 2. S. 15.) — G. J. Zell (Erweckte Nachfolge zum irrdiſchen Vergnügen in Gott, beſtehend in phyſikal. und moraliſchen Gedichten, Hamb. 1735. 8.) — Dan. Wilh. Triller (Poet. Betrachtungen über verſchiedene, aus der Natur und Sittenlehre hergenommene Materien, Hamb. 1725-1750. 8. 6 Th. Belehrung, wie es anzufangen, ein hohes Alter zu erlangen, Witt. 1778. 8.) — Chriſtn. Friedr. Zernitz († 1744. 1) Vernünftige Gedanken von der Natur und Kunſt in Schäfergedichten. 2) Der Menſch in Abſicht auf die Selbſterkenntniß. 3) Philoſophiſche Gedanken über die göttliche Weisheit bey dem Sterben der Menſchen. 4) Fehler einiger Rechtsgelehrten. 5) Gedanken von den Endzwecken der Welt, geſammelt unter dem Titel: Verſuch in moraliſchen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Proſaiſch, obgleich nicht ohne Nachdruck.) — Jac. Jm. Pyra († 1744. Sieh den Art. Allegorie, — — Chriſtl. Mylius († 1754. Ueber die Bewohner der Kometen, urſprünglich in den Beluſtigungen, und nachher in ſeinen Schriften, Berl 1754. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. 1) Der Weiſe, 1741 4. 2) Die Glückſeligkeit, 1743. 4. 3) Schreiben an einen Freund, 1747. 4. 4) Die Freundſchaft, 1748. 4. Sämmtlich in den moraliſchen Gedichten, H. 1750. 8. 5) Horaz, 1751. verbunden, mit den übrigen, in der 2ten Aufl. der moraliſchen Gedichte, Hamburg 1752. 8. Werke 756. 8. 1757. kl. 8. 3 Th. deren erſten Theil jene einnehmen. Sehr viel, obgleich mit Mühe erworbene Leichtigkeit und eine ſorgfältig bearbeitete, und in den neuern Zeiten ſo ſelten gewordene wohllautende Verſification zeichnen ihn vorzüglich aus. Sein Leben findet ſich im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biographie der Dichter, und in L. Meiſters Charakteriſtik deutſcher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 336.) — Joh. Elias Schlegel († 1749. 1) Beweis, daß einem Dichter die Mathematik nützlich ſey. 2) Ueber die Verſchiedenheit der menſchlichen Begriffe. 3) Ueber die Liebe des Vaterlandes; zuerſt gedruckt in den Beluſtigungen und den Beyträgen, geſammelt im 4ten Th ſ. W. Koppenh. 1765. 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Der Unzufriedene, ein epiſches Lehrged in acht Geſ. geſchr. im J. 1745. gedr. in den Brem. Beytr und im 2ten Bd S. 95. der Ged. des Verf. Hanov. 1789. 8.) — Chriſtoph Joſ. Sucro († 1756. 1) Verſuch vom Menſchen, wovon der 25te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. 2) Furcht und Hoſnung. 3) Der Stoiker. 4)

Die Gemüthsruhe. 5) Die Wiſſenſchaften, ſämmtl. Halle 1747. 8. und in ſeinen kleinen Schriften, herausgegeben von Gottl. Chrſtph. Harles, Koburg 1769. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 321.) — Joh. Friedr. von Cronegk († 1758. 1) Einſamkeiten, 6 Geſänge. 2) Einſamkeiten, 2 Geſ. in reimfr. Verſen; in das Franzöſiſche überſetzt, in Hrn. Hubers Choix de poeſies allem. in Roques Nouveaux recueil pour le cœur et l'eſprit, und unter dem Titel: L'Young allemand 1772. 3) An ſich ſelbſt. 4) Einladung aufs Land. 5) Das Stadtleben. 6) Gewohnheit und Natur. 7) An Uz, von der Moralität der Poeſie. 8) An K. von der Zufriedenheit. 9) Das Glück der Thoren. Sämmtlich in ſeinen Werken, Anſp. 1765. 8. 2 Bd. Sein Leben findet ſich in C. H. Schmids Biographie der Dichter, und in deſſen Nekrolog, S. 332. Neue, tiefe, erhabene Gedanken über die verſchiedenen, von ihm beſungenen Gegenſtände darf man nicht erwarten, aber doch immer gute; und, wenn gleich nicht vollkommene, doch immer männliche, und edle Darſtellung.) — Joh. Joſ. Sucro († 1760. 1) Ueber die beſte Welt, 1746. 2) Ueber die vergnügte Einſamkeit. 3) Ueber den moraliſchen Nutzen der Poeſie. Gottſchediſche Verſe.) — Nic. Dietr. Gieſeke († 1765. In ſ. Ged. Brſchw. 1767. 8. finden ſich, S. 3 u. f. verſchiedene Moral. Gedichte, und ſ. Leben im Nekrolog S. 425.) — Chr. Fürchteg. Gellert († 1769. 1) Der Menſchenfreund. 2) Der Stolze. 3) Rechter Gebrauch des Reichthums und der Ehre. 4) Der Chriſt. 5) Der Ruhm. 6) Die Freundſchaft, zuerſt bey ſ. Fabeln und Erz. Leipz. 1746. gedr. Da Gellert mehr die vorgetragenen Wahrheiten empfehlen, als ſie dichteriſch anſchaulich machen, mehr Moraliſt, als eigentlicher Dichter ſeyn wollte: ſo gewähren dieſe Gedichte höchſtens allgemeinen Unterricht. S. übrigens den Art. Fabel,) — J. M. v. Loen (Moraliſche Gedichte herausgeg. von Naumann, Frft. und Leipz. 1751. 8.) — Montans zu Hinterbergen (Phyſikal. und Moraliſche Gedichte ... Riga 1751. 8.) — Gottfr. Ephr. Scheibel (Hiſtor. und phyſikaliſches Gedicht, die Witterungen, Bresl. 1752. 8.) — Joh. Fdr. Camerer (Gedicht von der Heucheley, Gött. 1751. 8.) — Gottfr. Schrenckendorf (Verſuch in moral. Gedichten, Dresden 1752. 8.) — Magdal. Sibil. Riegerinn (Geiſtl. und moraliſche Gedichte, Carlsr. 1754. 8.) — Friedr. Carl Caſ. v. Creutz († 1770. 1) Die Gräber, 6 Geſ. 1760. 2) Verſuch vom Menſchen, 2 Bücher. 3) Lucreziſche Gedanken. Nach einigen frühern Drucken, in ſeinen Werken, Frankf. 1769. 8. Der Verf. ſcheint nicht ſo ganz Meiſter ſeiner Ideen geweſen zu ſeyn, daß er ſie immer beſtimmt, und in der richtigſten Verbindung mit einander, zu geſchweigen dichteriſch wahr, hätte darſtellen können. Eine auf ihn Frft. 1772. gedruckte Lobrede enthält etwas von ſeinem Leben, das ſich auch ausführlicher im Nekrolog, S. 463. findet.) — Dan. Schiebler († 1770. Poetik des Herzens, im 2ten Bd. der Unterhaltungen, und dann in ſeinen von Hrn. Eſchenburg herausgegebenen Werken, Hamb. 1773. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 532.) — Joh. Friedr. Loewen († 17[illegible]1. 1) Mittel ſein Glück zu machen. 2) Der Schein betrügt. [3]) Die Religion des Herzens. 4) Gott iſt die Liebe. 5) Der Genuß des Lebens. 6) Glück und Ruhe. 7) Der Adel. 8) Sittenſprüche. 9) An Tartüffe. 10) Der Billewerder, Hamb. 1758. 8. Und mit den übrigen, in ſeinen Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. Das letztere

letztere Gedicht hat einige leidliche Stellen. Das Leben des Dichters findet ſich in der Theaterchronik, und im Nekrolog, S. 55.) — Albr. v. Haller († 1777. 1) Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben, 1729. 2) Die Falſchheit menſchlicher Tugenden, 1730. 3) Ueber den Urſprung des Uebels, 3 Bücher, 1734. von welchem der 23te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. Die erſte Ausgabe ſeiner Werke iſt vom J. 1732. die letzte vom J. 1777. und die ächten ſind zu Bern und Göttingen gemacht. In das Franzöſiſche ſind ſeine Werke durch Bern. Tſcharner überſetzt, und zu Zürich 1759. Paris 1775. 8. gedruckt; in das Italieniſche 1769. Eine Vertheidigung der ſchweizeriſchen Muſe D. Alb. H. ſchrieb Breitinger, Zür. 1744. 8. Sein Leben, oder doch Nachrichten von ihm, liefert, unter mehrern, H. Heyne's Elogium H. Gott. 1778. 8. Ein Aufſatz von J. G. Zimmermann, im deutſchen Muſeum, vom J. 1778. Der Muſenalmanach vom J. 1779. S. 18. L. Meiſters Charakteriſtik der deutſchen Dichter, Zür. 1785. 8. S. 315. Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 698. Tſcharners Lobrede, Bern 1778. 8. u. a. m.) — Ludw. Fdr. Lenz († 1780. Ueber die Liebe, 2 Geſänge, Altenb. 1743. 4.) — Gotth. Ephr. Leſſing († 1781. 1) Ueber die Religion. 2) Ueber die menſchliche Glückſeligkeit. 3) Ueber die Regeln der Wiſſenſchaften zum Vergnügen, beſonders der Poeſie und Muſik, nur Bruchſtücke, in ſeinen kleinen Schriften, Berl. 1753-1756. 12. 6 Th. und in ſeinen vermiſchten Schriften. Meines Bedünkens gehört auch ſein Nathan der Weiſe, 1779. dieſes erhabenſte aller Lehrgedichte, hierher. Das Leben des Verf. iſt in Chr. H. Schmids Nekrolog, S. 747. und im 2ten Bd. S. 339. von L. Meiſters Characteriſtik d. d. D. erzählt. Auch hat C. G. Schütz, Halle 1782 eine Vorleſung über ihn drucken laſſen, und in der zweyten Samml. von J. G. Herders Zerſtreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet ſich, S. 377. ein Auff. über ihn.) — Joh. Jac. Bodmer († 1783. Charaktere deutſcher Dichter, in ſeinen Lobgedichten und Elegieen, Zürich 1747. 8. und in ſeinen Gedichten in gereimten Verſen, Zürich 1754. 8.) — Magnus Gottfr. Lichtwer († 1783. Recht der Vernunft, L. 1758. 4. In das Franzöſiſche überſetzt 1777. Schon die Wahl eines ſolchen Stoffes ſcheint unglücklich; die Ausführung iſt es wirklich. Das Leben des Verf. wird in Hrn. Schmids Biographie der Dichter im Nekrolog, S. 872. In L. Meiſters Characteriſtik d. d. Dichter, Th. 2. S. 250. im Jour. von und für Deutſchland, in Weidlichs Biogr. Nachr. erzählt, und iſt von Frd. W. Eichholz, Halberſt. 1784. 8. beſonders geſchrieben.) — Joh. Andr. Cramer († 1788. Ueber die Wünſche des Menſchen, in den bremiſchen Beyträgen; franzöſiſ. in der Choix varié, gut verſificirt. Auch findet ſich noch im 2ten St. ſ. Hinterlaſſenen Gedichte, Alt. 1791. 8. (die zu dem ungereimten Producte Neſeggab gehören) ein hieher gehöriges Gedicht, der Menſch, in fünffüßigen reimloſen Jamben, ein Fragm. in vier Geſ. wodurch ſein Ruhm wohl nicht vergrößert werden wird.) — Bern. Tſcharner (Die Wäſſerung der Aecker, Zür. 1754. 8. Franzöſ. durch ihn ſelbſt, in Hrn. Hubers Choix. Reime.) — Abr. Gotth. Käſtner 1) Ueber den Streit zwiſchen Vernunft und Aberglauben. 2) Vom Kometen. 3) Von vernünftigen Rechtsgelehrten. 4) Ueber einige Pflichten der Dichter. 5) Ueber die Reime. 6) Ueber die Pflicht der Dichter, allen Leſern deutlich zu ſeyn; in ſeinen vermiſchten Schriften,

Alt.

Alt. 1752-1774. 8. 2 Th.) — Mart. Wieland 1) Die Natur der Dinge, oder die vollkommene Welt, Halle 1752. 8. Sehr verbeſſert in den poetiſchen Schriften, Zür. 1770. 8. 3 Th. 2) Anti-Ovid, 2 Geſ. 1752. und verbeſſert in der vorhin angeführten Auflage. 3) Muſarion, oder die Philoſophie der Grazien, in drey Büchern, Leipz. 1768. 8. 1770. 8. und verändert im erſten Bd. der Gedichte, Leipz. 1783. kl. 8. Frzſch. von Rothe, Lauſ. 1768. 8. Von einem Ungen. Par. 1769. 8. Ital. 1790 8. Meines Bedünkens das intereſſanteſte aller bis jetzt geſchriebenen Lehrgedichte. 4) Endymion, ein Fragment in dem Göttingiſchen Muſenalmanach vom J. 1773.) — Joh. Phil. Lor. Withof († 1789. 1) Betrachtungen über die eiteln Bemühungen nach zeitlicher Glückſeligkeit, in den Gedichten, Brem. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die moraliſchen Ketzer, Duisb. 1760. 4. 2) Das Weſentliche in der Redlichkeit, in den Ged. Br. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die Redlichkeit, Halberſt. 1770. 8. 3) Ueber die Ehre in den Wiſſenſchaften, ebend. 4) Der medeciniſche Patriot, in den Aufmunterungen in moraliſchen Gedichten, Dortmund 1755. 8. 5) Ueber die ſinnlichen Ergötzungen, in ſieben Verſuchen, ebend. wovon der 24te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. A. handelt. 6) Sokrates, oder von der Schönheit, ebend. Sämmtlich in ſeinen Gedichten, Leipz. 1782-1783. 8. 2 Bd. Zuſammengedrängte, und ſtark ausgedrückte Ideen machen ſeine Lectüre, eben ſo intereſſant, als hin und wieder harte und proſaiſche Darſtellung, und geſuchter Ausdruck, ſie unangenehm machen. Sein Leben iſt im 2ten Th. S. 250. von L. Meiſters Characteriſtik erzählt.) — Joh. Jac. Duſch († 1) Die Wiſſenſchaften, in neun Büchern, Gött. 1752. 8. In den verm. Werken, Jena 1754. 8. Sehr verbeſſert und verändert, im 1ten Theil der poet. Werke, Alt. 1765. 8. 2 Von der Zuverläßigkeit der Vernunft in den drey Gedichten, Alt. 1756. 4. und im 1ten Th. d. W. Franzöſ. in Hrn. Hubers Choix. 3) Von den Schwächen der Vernunft in den üppigen Erfindungen, ebend. 4) Von den Schwächen der Vernunft in unnützen Speculationen, in Form eines Geſpräches, ebend. 5 Die Glückſeligkeit der Tugendhaften, Alt 1763. 8. 6) Rede von den Belohnungen guter Regenten, Alt. 1769. 4. 7) Die Sympathie, Alt. 1774. 4. 8) Fragmente eines Gedichtes vom Landbaue, im 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Auflage. Auch gehört, im Ganzen, ſein Tempel der Liebe 1755. 8 der, unter dem Titel, Aedon und Themire, den 3ten Th. ſ. Poet. W. ausmacht, mehr hieher, als zu den Heldengedichten.) — Joh Pet Uz (Verſuch über die Kunſt ſtets fröhlich zu ſeyn, Leipz. 1760 8. vier Geſ. im 2ten Th. der Werke, Leipz. 1768 8. Franzöſ. in Hubers Choix, und in dem Choix varié de poeſies philoſophiques) — Juſt. Friedr. Erdm. Fabrizius (1) Damon, von der wahren Größe des Geiſtes, 2 Geſ im 2ten Th der Anthologie der Deutſchen, und in des Verf. vermiſchten Gedichten, Halle 17 4 - 1763. 8 2 Th. 2) Vom Glücke des Menſchen durch die wahre Religion, ebend. 3) Von der Zulaſſung des Falles, ebend 4) Moral. Lehrgedichte über den Frieden, Magdeb. 1762. 8. Hin und wieder ein guter und erträglich gut ausgedruckter Gedanke.) — J G Scheffner (In ſeinen freundſchaftlichen Poeſien eines Soldaten, Berl 1764. 8. finden ſich 1) Verſuch über die Sittlichkeit und Empfindung. 2) Ueber die platoniſche Liebe. 3) Ueber die Ruhe. 4) Ueber die Unzu-

friedenheit. 5) Ueber die Kunſt, ſtets fröhlich zu ſeyn. 6) Ueber die Seele und ihre Unſterblichkeit. 7) Ueber das Landleben. 8) Ueber die Quellen des Vergnügens; im Ganzen leichter und natürlicher Ausdruck) — Chrſtn. Gottl. Steinberg (Ueber die Gottheit und Religion, ein Verſuch, Bresl. 1763 und 1773. 8.) — C. F. W. (Meine Geſinnungen, ein Lehrged. Berl. 1768 8.) — Ungenannter (Das Glück der Liebe, Braunſchw. 1769. 8. 3 Geſänge. — Frd. Wilh. Müller (Milon und Theron, Mannh. 1769. 8.) — Joh Mich. Reinhold Lenz (Die Landplagen, in ſechs Büchern, Königsb. 1770. 8. Gut gemeynt, aber ſchlecht ausgeführt.) — E. L. M R. (Die Leidenſchaften, Han. 1770. 8.) — Rud. Wilh. Zobel (In ſ. Auff aus der Philoſophie und den ſch. Wiſſenſchaften Greifsw. 1770 8. finden ſich S. 273. u. f. auch einige ſchwache moraliſche Gedichte.) — G. Ad. Amman (Die Vorſehung, Augsb. 1771. 8.) — J. G. E. R. (Die Samml. einiger Gedichte, Bayr. 1773. 8. enthält auch einige moral. Gedichte.) — Von den Neuen Metriſchen Gedichten, Schw. 1773. 8. führt eines den Titel: Empfehlung der Vaterlandsgeſchichte an deutſche Biedermänner. — J. Friedr. Schuch (Die Gütigkeit Gottes, Frſt. 1773. 8.) — J. G. Pfranger (Die Vorſehung. Hildburgsh. 1773. 8.) — F. W. Gleim (Halladat, oder das rothe Buch, Hamb. 1774. 4. 2 Th. Ein 3ter Th. ſ. l. et a. 8.) — G. M. v. Weiſenhahn (Der Fels, Wien 1774. 8.) — Ad. Heinr. Heydenreich (Das Grab, in vier Geſ Cob. 1775. 8.) — Chrſtph. Wormberg (Moral. Schilderungen der Jahrszeiten, Wien 1775. 8.) — Ungen. (Didactiſches Gedicht über Gebrauch, Geſetz und Billigkeit ſ. l. 1777. 4. nicht ganz ſchlecht.) — Math. Eberh. Kröger (Verdienſt bleibt nicht unbelohnt. Jena 1777. 8.) — Ungen. (Ebazylima, ein Blick ins Vaterland der Seelen, 2 Geſ. Leipz. 1778. 8) — K. Frdr. Menden (Lehrgedichte und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Joa. Chr. Blum (Ueber die Moralität der Poeſie, im D. Muſeum, v. J. 1778. Mon. Nov. Anfang eines Jachtgedichtes, ebend. Mon. Aug. 1779.) — Aug. Hennings (Olavides . . . Kopenh. 1779. 8.) — Karl Jul. Friedrich (Situationen, oder Verſuche in philoſophiſchen Gedichten, Leipz. 1782. 8. Verb. Wien 17 6. 8.) — J. B. Alxinger (In ſ. Poet. Schriften, Leipz. 1782 8. Klagenf. 1788. 8. 2 Bde. finden ſich mehrere gute Lehrgedichte.) — Overbeck (Lehrgedichte und Lied. Lindau 1786. 8.) — — M. C. P. Conz (Moſes Mendelsſohn der Weiſe und der Menſch, ein lyriſch - didactiſches Gedicht in vier Geſ Stuttg. 1787. 8.) — — Auch finden ſich mehrere, hieher gehörige Gedichte, in C. A. Clodius Verſuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767 u. f. 8. Vier Stücke, und in ſ. Vermiſchten Schriften, ebend. 1780. 8. 4 Th. — In den Ged. von dem Ueberſ. des treuen Schäfers, Mit. 1773. 8. — In dem Leipziger Taſchenbuch für Dichter, als die Wanderungen der Muſen von Meißner, u. a. m. — Auch haben wir noch ein Gedicht dieſer Art, in Proſa, Der Landbau .. von C. G. Röſſig, Bayr. 1779. 8. — —

Zu dieſer Gattung von Gedichten gehören, im Ganzen, die poetiſchen Epiſteln, obgleich ein großer Theil derſelben nicht gerade lehrend iſt. Anweiſungen dazu ſind ſehr wenige und ſehr wenig hinlängliche vorhanden. Von den franzöſiſchen Theoretikern ſagt Batteux, Th 3. S. 226 der Raml. Ueberſ. 4te Aufl. und Marmontel, in ſ. Poetik, Bd. 2. S. 528. Ausg. v. 1763. etwas davon. Unter den Engländern, Addiſon, im 618ten Bl. des Zuſchauers, und Newberry im 12ten Kap. ſ. Art of Poetry, Bd. 1. S. 116.

116. Ausg. v. 1762. Unter den Deutſchen, Gottſched, im 5ten Kap. des 2ten Thls ſ. Dichtkunſt; J. J. Eſchenburg, in ſeinem Entwurf einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 136 der Ausg. von 1789. Auch finden ſich in der Vorr. zu J. A. Eberts Epiſteln, Hamb. 1789. 8. S. LIV. u. f. verſchiedene einſichtsvolle Bemerkungen. Geſchrieben haben deren, bey den Römern: Q. Horatius Flac. (Zwey Bücher; überſetzt in das Italieniſche mit den ſämmtl. W. des Horaz, von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. Von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. Von Bertola, Sienna 1781 und 1782. 8. 2 Bände. Einzeln, von Lud. Dolce mit einem Diſc. und nebſt den Sat. Ven. 1553. 8. in reimfr. Verſen; von Stef. Pallavicini, in ſ. Opere, Leipz. 1736. 8. Ven. 1744. 8. 4 B. In das Franzöſiſche: Mit den ſämmtl. Werken des Horaz, in Verſen, von Luc de la Porte 1584. 12. 2 B. Von Robert und Ant. d'Agneaux 1588. 8. und von verſchiedenen, herausg. von Bruzen de la Martiniere, Amſt. 1727. 12. 2 Bd. In Proſa, von Bienvenu 1633. 12. Von Mich. de Marolles 1652. 8. 2 B. Von Algay de Martignac 1678. 12. 2 B. Von Jer. Tartaron 1685. 12. 1713. 12. 2 B. Von Andr. Dacier 1681 = 1689. 12. 10 B. 1735. 12. 8 Bde. Von N. Et. Sanadon 1728. 4. 2 Bd. 1756. 12. 2 B. Von Ch. Batteux, auslaſſend, 1750. 8. 2 B. Von dem Abt Salmon 1752. 12. 2 B. Von Binet 1783. 12. 2 B. Einzeln, von Frc. de Maucroix, nebſt den Sat. in ſ. Oeuvr. poſth. Par. 1726. 12. In das Engliſche: Von Th. Drant, nebſt den Sat. 1567. 4. Von Rich. Fanſhaw 1652. 8. Von Broome 1660. 8. Von Th. Creech 1684. 8. mit den übrigen Werken des Horaz; von Dunſter 1712. 8. nebſt den Satiren: von Oldisworth 1737. 12. von Phil. Francis 1743. 8. 4 B. 1778. 12. 4 B. mit den übrigen W. des Horaz; von Watſon 1750. 12. 2 B. eben ſo. Von Stirling 1752 = 1753. 12. 2 B. eben ſo; von Chr. Smart 1757. 12. 2 B. 1780. 12. 2 B. eben ſo; von J. Duncombe 1758 = 1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. eben ſo; von J. Gray, nebſt den Oden 1778. 8. In das Deutſche, mit den ſämmtl. Werken des H. von Rothe, Baſ. 1671. 8. Von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. 2. B. Von ** Anſpach 1773 = 1776. 8. 3 Bde. Einzeln von M. Wieland, Deſſau 1782. 8.) — Mag. Auſonius (†394. Unter ſeinen Gedichten finden ſich 25 nachläßig, wie Alles von ihm, geſchriebene Briefe.) — — Von Neuern, in lateiniſcher Sprache: Hier. Fracaſtor († 1548. Seine Gedichte, in ſ. Werken, Ven. 1555. 4. Pat. 1739. 4. 2 Bd. und auch einzeln, Pat. 1718. 8. gedruckt, beſtehen faſt gänzlich aus Briefen. — — Von Italienern: Sie ſcheinen erſt, in neuern Zeiten, auf dieſe Form der Einkleidung, und vielleicht durch das Beyſpiel der neuern Völker gebracht worden zu ſeyn; wenigſtens ſind mir von ältern Dichtern keine eigentlichen Epiſteln bekannt; die, von Ant. Bruni, Lor. Craſſo, u. a. m. gehören zu den Heroiden (ſ. dieſen Artikel). Der erſte, mir bekannte Dichter, welcher eigentliche Briefe geſchrieben, iſt, Fres Algarotti († 1764. In ſeinen verſchiedentlich gedruckten Werken, als Livorno 1763. 8. 8 Bde. Cremona 1778. 8. 7 Bde. finden ſich verſchiedene in reimfr. Verſen, welche, einzeln, Ven. 1759. 12. erſchienen.) — Carlo Innoc. Frugoni († 1768. Eben dergleichen in ſ. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bde.) — Piet. Chiari (L'uomo, Lett. filoſ. in verſi martelliani, Ven. 1758. 8.) Adelaſto Anascalio (Ein arkadiſcher Nahme. Saggio di Lettere piac. crit. morali, in verſi martelliani, Ven. 1759. 8.) — Giov. Giuſ. Colpani (Poemetti e Piſtole, Fir. 1769. 8.) — Hipp. Piedemonti

(Verſi, unter dem Nahmen von Poſidete Melpomenio, Baſſano 1784. 8. Sie enthalten der Epiſteln achte, die alle ſchön geſchrieben ſind.) — Giov. Coureil (Epiſt. ſopra i Poeti.) — Gir. Pompei (Der 5te Th. ſ. Opere, Ver. 1791. 8. enthält deren verſchiedene.) — — In ſpaniſcher Sprache; Juan de Boscan (In ſ. Obras, Mad. 1554. 4.) — Andres Rey de Artieda (Diſc. Epiſtolas . . . Zarag. 1605. 4.) — — In franzöſiſcher Sprache: Chriſtine Piſan (1411. Hat, ſo viel ich weiß, zuerſt in dieſer Form gedichtet. Ihre Epiſtre de Othea iſt vorher bereits angeführt.) — Guil. Cretin oder du Bois (Seine Poeſies, Par. 1527. 1723. 8. enthalten deren eine große Anzahl.) — Jehan le Maire (Le triumphe de l'Amant vert, comprins en deux Epiſtres fort joyeuſes . . . Par. 1535. 16. 1548. 4.) — Mich. d'Amboiſe (Auſſer ſeinen, bey dem Art. Heroide, bereits angeführten Epitr. vener. und Contre Epiſtres d'Ovide finden ſich deren auch bey ſ. Complaintes de l'Eſclave fortuné, P. ſ. a. 8. Bey ſ. Penthaire de l'Eſcl. fort. Par. 1530 8. und bey ſ Babylon, P. ſ. a. 8.) — Jean Marot (In dem Rec. des Oeuvr. 1536. 16. Oeuvr. 1723. 12.) — Clem. Marot (S. ſ. Oeuvr. Lyon 1538.) 8. 1545 8. Haye 1731. 4. vier Bände 12. ſechs Bde. Daß ſeine Manier und ſein Styl ſehr häufige Nachahmer unter den Franzoſen gefunden haben, iſt bekannt. Nachr. von ihm finden ſich in der Bibl. franc. des Goujet, Bd XI. S. 37 u. f.) — Ch. Fontaine (Les Ruiſſeaux de Fontaine . . . cont. Epitres . . . Lyon 1555. 12.) Gill. d'Auringny (S. Tuteur d'amour, ſ. l. et a. 16. Par. 1533. 16 enthält viel Epiſteln.) — Jean Boucher (Epitres morales et fam. Poit. 1545. f. Auch finden ſich deren bey ſ. Panegyr. du Chev. ſans reproche, ebend. 1527. 4. und bey mehrern ſeiner dichteriſchen Produkte, wovon Goujet, a. a. O. S. 245 u. f. Nachrichten giebt.) — Jean d'Authon (Deux Epitr. en vers; Epitr. envoyées au Roi, Lyon 1509. 8.) — Mellin de St. Gelais (Oeuvr. poet. Lyon 1574. 4. Par. 1719. 12. 2 B.) — Franc. Habert de Berry (Epiſteln von ihm finden ſich in ſ. Jeuneſſe du Banny de Lyeſſe, Par. 1541. 8. und bey mehrern ſ. Poet. Schriften, wovon Goujet a. a. O. Bd. XIII. S. 8 u f Nachrichten giebt. Er ſoll übrigens die rimes redoublées, und nicht, wie Voltaire irgendwo ſagt, d'Aſſouci, zuerſt gebraucht haben.) — Jean de la Jeſſee (S. premieres Oeuvr. . . . Anv. 1583. 4. 4 Bde. enthalten auch eine Menge Epiſteln.) — Math. Regnier († 1613. Bey ſ. Satiren, Par. 1608. 4. Lond. 1729. 4. P. 1733. 4. Amſt. 1745. 12. 2 B. finden ſich drey Epiſteln.) — Guil. Bernard de Nerveze (Seine Eſſ. poet. Par. 1605. 12. enthalten verſchiedene ſehr kalt abgefaßte Epiſteln.) — Pierre Goudelin († 1649. Hat, in der Mundart von Languedoc, ſehr gute Epiſteln geſchrieben.) — Cl. Lullier Chapelle († 1686. Ich ſetze ſeine, an die H. Brouſſin gerichtete, bekannte Reiſebeſchreibung, hieher. In ſeinen Werken, Amſt. 1755. 12. 2 Bd. n. A. finden ſich noch einige leicht geſchriebene Epiſteln.) — Antoinette des Houlieres († 1694. In ihren Werken, Par. 1724 und 1757. 12. 2 Bd finden ſich verſchiedene, leicht und natürlich geſchriebene Epiſteln. — Nic. Boileau († 1711. Daß ſeine Epitres, wie alle ſeine Werke, gut verſificirt ſind, iſt bekannt; weniger, daß der Ton in jedem einzeln Gedichte ſehr ungleich iſt, und daß die für ſeine beſte Epiſtel gehaltene 9te eigentlich aus lauter ſchiefen, unbeſtimmten Ideen und leeren Declamationen beſteht. Seine Bewunderer mögen Marmontels Dichtkunſt, Bd. 2. S. 528. leſen, wenn ſie

nicht

nicht ſelbſt den Dichter ſtudieren wollen.) — Guil. de Chaulien († 1720. Seine Werke, Par. 1720. 12. vollſt. Par. 1757. 12. 2 B. 1774. 8. 2 Bd. mit den Gedichten des LaFarre zuſammen, enthalten ſcherzhafte, leicht und angenehm geſchriebene Briefe und Epiſteln.) — Ant Hamilton († 1720. Im 4ten Bd. ſ. Werke, Par. 1749. 12. 6 Bd. finden ſich einige launichte, angenehme Epiſteln. — Jean B. Rouſſeau († 1741. Seine Werke, Londr. 1743. 8. 1748. 12. 4 Bd. enthalten 2 Bücher Epitres, welche, in Rückſicht auf Darſtellung, äußerſt nachläßig, und in Rückſicht auf die zum Grunde liegenden Ideen, ſchlecht gedacht ſind.) — Henr. Favier († 1753. Epitres à Mr. Racine 1730. 8.) — P. C. Nivelle de la Chaußee († 1754. Epitre de Clio 1734. 12.) — Lenglet du Fresnoy (Ep. à Dom Mattheo Egitio 1742. 12.) — Frc. Joach. de Pierre de Bernis (Seine Poeſ. div. 1744. 8. und Oeuvr. mel. 1752. 12. 1761. Haye 1765. 8. Lond. 1770. 8. 2 Bde. enthalten verſchiedene geiſtreiche Epiſteln.) — Lieude de Sepmanville (Epitre au Roi par le premier Marguillier de Fontenoy 1745. 4.) — Robbe de Beauveſet (Epitre du Sieur Rabot, Maitre d'Ecole de Fontenoy 1745. 4. Epitre à Mr. de St. Foix 1767. 12. Auch gehört noch ſ. Odyſſée 1760. 8. hieher. — Louis Racine († 1758. Fünf Briefe in ſ. Oeuvr. Par. 1747. 12. 6 B. die gut, obgleich ein wenig ſchwach, geſchrieben ſind.) — Clerc de Montmercy (Epitre au P. de la Tour 1749. 4. A Mr. Petit 1769. 8. Die längſte, welche wohl noch geſchrieben worden; denn ſie enthält über zwey tauſend Verſe. In einer andern, an d'Alembert gerichtet, welche den Titel Ecarts de l' Imagination führt, ſchildert der Verf. den Tempel der Einbildungskraft, worin der Eimer des Taſſoni der Weihkeſſel, und die von Pope beſungene Locke der Sprengwedel iſt. Erasmus hält die Lobrede der Göttinn von der Lampe der Begeiſterung; Quinault herboriſirt in den Wäldern Italiens, u. ſ. w. Doch fehlet es nicht an einzeln glücklichen Stellen.) — Ch. Et. Peſſelier († 1763. Epitre à un jeune Auteur ſur l'abus des talens d'eſprit 1750. 12. und in ſ. Oeuvr. 1772. 8.) — Baillet de St. Julien (Sur l'amour du plaiſir et de la gloire 1750. 12.) — Abt Sabatier (A Mr. Poule, ſur la methode de diviſer le diſcours 1754. 8. und in ſ. Oeuvr. 1767. 12.) — Mich. Jean Sedaine (In ſ. Rec. de Poeſies 1752-1760. 12. 2 Th. finden ſich einige angenehme, launichte Epiſteln, von welchen die an ſeinen Rock berühmt, und in J. J. Eſchenburgs Beyſpielſammlung Bd. 3. S. 400 aufgenommen worden iſt.) — J. B. Capel (Sur un diſc. moderne 1756. 8.) — Dom Dupleſſis (Epitres preſ. au Roi de Pologne 1656. 4.) — Friedr. Marmontel (Seine älteſte Epiſtel, an Bernis gerichtet, iſt im J. 1756 erſchienen. Später ſchrieb er les charmes de l'Etude, an einen Dichter 1761. 8 und la voix des Pauvres, bey Gelegenheit der Feuersbrunſt, welche das Hotel de Dieu verzehrte, an eine Schauſpielerinn 1773. 8. Sämmtlich im 17ten Th. ſ. W. Sie ſind kalt, proſaiſch und in einem gekünſtelten, pretiöſen Tone abgefaßt.) — Ant. Alex. Henri Poinſinet († 1769. A Mr. Keyſer 1757. 8. A Mr. le C. de la Tour d'Auvergne 1758. 8. A Md Denis et à Msl. Corneille 1761. 8. A Mr. Colardeau 1762. 8. — Frcs. Phil. de St. Laurent de Reyrac (Sur le vrai bonheur de l'homme 1758. 8. Les charmes de la vie privée 1761. 12.) — Cl. Mar. Giraud (A l'abbé Lembert ſur les Eccleſiaſtiques 1759. 12. Du Diable à Mr. de Voltaire 1760. 8.) — Bern. Louis Vernac de la Baſtide

 (Epi-

(Epitres ecr. de la campagne 1760. 12. A l'ombre de Calas 1765. 8.) — Joſ. Franc. Desmahis († 1761. In ſ. Oeuvr. Par. 1763 12. 1778. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, leicht und angenehm geſchriebene Epiſteln.) — Cl. de la Touche († 1761. Le Soupir du Cloitre und Epitre ſur l'amitié, P. 1766. 8. in Wärme abgefaßt.) — De la Harpe (l'Homme de Lettres 17 0. 8. und mehrere in ſ. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Gut verſificirt, aber größtentheils trocken und kalt.) — St. Perari (Sur la Conſomption 1761. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes.) — Ant. Thomas (Epitre au Peuple 1761. Edel gedacht und mit Feuer geſchrieben) — Barthe (Epitres ſur divers ſubjets 1762. 8. Auch finden ſich deren von ihm in dem Almanac des Muſes, ſämmtlich mit Leichtigkeit und Lebhaftigkeit geſchrieben.) — Fr. Ch. Vallier († 1778. Aux Grands et aux Riches 1764. 8.) — Prazier (Ep. au Roi de Pruſſe 1764. 8.) — De Lisle (Epitre ſur les Voyages 1765. 4) — Legier (Epitre à Diderot 1765 8. und verſchiedene dergleichen in dem Almanac des Muſes) — Frc. J. Willemain d'Abancour (Epitre à la vertu, bey der Lettre de Narwal 1766. 8. — Alex. Tannevot († 1773. In ſ. Poeſies 1766 12. 3 B. finden ſich mehrere Epiſteln.) — Collé (Epitre à Hymen 1766. 1783. 8.) — Gab. Hen. Gaillard (Epitre aux malheureux 1766. 8. — Abt Langeac (Lettre d'un fils parvenu à ſon pere laboureur 1768. 8. D'un fis à ſa mère, 1768. 8. und einige in dem Almanac des Muſes.) — Jean Fontaine Malherbes (Epitre aux Pauvres, 1768. 8. u. einige kleinere in dem Alm. des Muſes.) — Conville (Les Ruines 1768. 8.) — Louis S. Mercier Que notre Ame peut ſe ſuffire elle-même 1768. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — Ungen. (L'heureux jour, Epitre a Mon Ami 1768. 8. mit Kupf. Eines der reizendſten Gedichte dieſer Art) — Leonard (Sur la neceſſité d'etre utile 1768. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes, ſo wie in ſ. Eſſais de Literature 1769. 12. und in ſ. Oeuvr. 1787. 12. 2. B.) — Rozoi (In ſ. Oeuvr. mel. Par. 1768. 12. 2 B. finden ſich dergleichen, als le Cri de l'honneur, l'Uſage des Talens, u. a. m.) — Bern. Joſ. Saurin (Epitres, Par. 1770 und 1772. 8. Ueber Alter und Wahrheit; und in ſ Oeuvr. 1782 8 2 B.) — Blin de St. More (Epitre à Racine 1771. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — Durusle (Epitre à un Ami malheureux 1773. und andre in dem Alm. des Muſes.) — Doigny Duponceau (A un Celibataire 1773. 8. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — André (D'un jeune Poete à un jeune Guerrier 1773. 8.) — In dem Rec. de l'Acad de Toulouſe. 1773. 8. finden ſich Epiſteln von dem Abt Boscus und La Touloubre. — Er. de la Fargue (Seine Oeuvr. mel. 1765. 12. 2 B. Nouv. Oeuvr. 1774. 8. und Oeuvr. Par. 1785 8. 2 B. enthalten einige flüchtig geſchriebene Epiſteln) — Alex. Piron († 1773. In ſ. Oeuvr. Par. 1776. 8 7 Bde. finden ſich einige vortrefliche Epiſteln.) — St. Ange (A Daphné 1774. 8.) — Palmezeaux (L'amour de la gloire 1774. 8. Reponſe d'un jeune Penſeur à Mde 1774. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — Franc. de Neufchateau (Le mois d'Auguſte à Volt. 1774. 8. und in ſ Poeſ. div. Amſt. 1768. 4.) — Murville (Sur les avantages des Femmes à trente Ans 1774. 8. L'amant de Julie d'Etanges 1776. 8.) — Fontaine de St. Freville (Qu'il eſt beau de s'inſtruire même dans la jeuneſſe 1774. 8. und in dem Alm. des Muſes.) — Pierre

Joſ. Bernard († 1775. In ſeinen Oeuvr. 1775. 8. ſind die verſchiedenen, früher von ihm geſchriebenen Epiſteln geſammelt.) — Imbert (Seine Oeuvr. 1775. 8. 5 Bde. 1784. 8. 6 Bde. enthalten mehrere Epiſteln, welche zum Theil, nebſt andern, in dem Alm. des Muſes erſchienen.) — St. Marc (In ſ. W. 1775. 8. 1785. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, etwas proſaiſch und trocken geſchriebene Epiſteln.) — Nic. Joſ. Selis (Epitre en vers ſur differens ſujets 1776. 12. Es ſind deren fünfe und mit Witz und Leichtigkeit abgefaßt.) — Fallet (Unter ſ. Bagatelles 1776. 8. ſind mehrere Epiſteln. De la Fatalité, Epitre 1779. 8.) — Louis de Lavergne Gr. v. Treſſan († Seine Oeuvr. div. Amſt. 1776. 8. enthalten mehrere, nicht eben ſehr poetiſche Epiſteln.) — P. Ch. Colardeau († 1776. In ſ. Oeuvr. 1778. 12. 3 B. 1779. 8. 2 B. finden ſich einige ſehr gut verſificirte Epiſteln.) — Jean B. Greſſet (1778. S. Oeuvr. 1748. 12. 2 B. 1758. 12. 3 B. enthalten verſchiedene, ſehr unterhaltende Epiſteln, wovon die Chartreuſe und die Ombres bereits 1735, die Epitre à la Muſe und aux Dieux Penates 1736. gedruckt worden ſind. — Arouet de Voltaire († 1778. Er hat der Epiſteln, welche im 13ten Bd. der Beaumarchaiſchen Ausg. ſ. W. geſammelt ſind, überhaupt 114 geſchrieben, wovon die älteſte vom J. 1706 und die letzte vom J. 1778 iſt.) — Alex. Frd. Jacq. Maſſoe de Pezai († 1778. Epiſteln von ihm erſchienen zuerſt in der Suite des Bagat. anon. 1767. 8. und finden ſich mit mehrern im 2ten Th. ſ. W. 1791. 12. 2 B.) — Chev. Bertin (A Mr. Desforges Boucher 1778. 8. Eine glückliche Beſchreibung der Amerikaniſchen Producte.) — In den Oeuvr. des Acad. de Toulouſe 1779. 8. finden ſich Epiſteln von der Gr. d'Esparbes. — Ungenannter (Epitres 1780. 8. ſehr matt.) — Paſtoret (Les Sociétés de Paris, in den Tributs offerts à l'Acad. de Marſeille 1782. 8.) — Berenger (Sein Portefueille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. Poeſies, Londr. 1785, 12. 2 Bde. enthält mehrere Epiſteln; auch finden ſich deren von ihm in dem Alm. de Muſes.) — Merad de St. Juſt (In der Occaſion et le Moment, ou les petits Riens 1782. 12. ſind mehrere Epiſteln befindlich.) — Caſtaud de la Courtade (Au Serin que j'envoye à Julie und à Mad. Iché 1783. 8.) — J. J. le Franc de Pompignan (Seine Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. enthalten mehrere Epiſteln, welche zum Theil ſchon in den frühern Ausg. derſelben, als 1754. 12. 3 B. 1763. 4. 2 B. gedruckt waren.) — Chev. de Tubieres (Epitre à l'Inquiſidor . . Bouill. 1785. 8. und mehrere finden ſich in dem Alm. des Muſes, ſo wie in ſ. Opuſc. poet. Orl. 1786. 16. 3 B.) — Pithes de Taraſcon (Epitr. qui ont remportées le prix de l'Acad. des Jeux floraux 1785. 8.) — Piis (La Carlo-Robertiade, ou Epitre badine des chevaux, anes et muletes au ſujet des Ballons 1784. 8.) — Ducis (Ep. à l'Humanité 1786. 8.) — Chenier (Epitres à mon Pere 1787. 8.) — Chev. Bouflers (S. Oeuvr. 1786. 8. enthalten mehrere, zum Theil ſchon früher geſchriebene Epiſteln.) — Chev. Parni (Eben dergleichen finden ſich in ſ. Oeuvr. 1785. 8. 1787. 12. 2 B.) — Ungen. (A la Société helvetique 1790. 4.) — Mde. de Montanclos (S. ihre Oeuvr. Gren. 1790. 8. 2 B.) — Guyetan (S. ſ. Poeſ. div. 1790. 8.) — Bonnard (S. Poeſies 1791. 8.) — — Und in dem Alm. des Muſes ſind deren von Arnaud, Champfort, Girard, Le Prieur, Dudoyer de Gaſtels, Mugnerot, de la Fresnaye, Simonneau,

Daveſne, Ruthieres, Marquiſe d'Antremont, Gräfinn Buſſy, Giraud, Grouvelle, Gräfinn Laurencin, de la Clos, Maiſonneuve, Rouſſet, Mde. Verdier, Gräfinn Beauharnois, Aude, Choiſey, Rivarol, Le Grand d'Auſſi, Champreal, Damas, Dupuis des Islets, Morell, Guingené, Roman, Verniac de St. Maur, u. a. m. abgedruckt. — Auch ſind noch von Ungenannten viel einzeln gedruckte vorhanden. — — Franzöſiſche Epiſteln von deutſchen Schriftſtellern: Bar. von Bar (Epitres div. Lond. 1740. 12. 2 B. Amſt. 1750. 8. 3 B. Deutſch. Berl. 1756. 12. dem Innhalte nach ſehr gut, der Ausführung nach ſo, wie man in einer fremden Sprache ſchreiben kann, proſaiſch.) Friedrich, K. v. Pr. (die in ſeinen Poeſies div. Berl. 1760. 8. befindlichen, wie die nachher einzeln gedruckten Epitres, enthalten gute philoſophiſche Ideen; aber die Darſtellung iſt hart und proſaiſch.) — In den Melanges du C. de Hartig, finden ſich verſchiedene Epitres. —

Epiſteln von engliſchen Dichtern: Th. Wyat (1540. Er iſt, von den mir bekannten engliſchen Dichtern, der erſte, welche deren geſchrieben. Drey von ihm befinden ſich bey den Songes and Sonnettes des Gr. Surrey, Lond. 1557. 1587. 4. In Ganzen gehört der Verf. zu den Verbeſſerern der engliſchen Verſification.) — Sam. Daniel († 1619. Epiſtles to various great perſonages in Verſe 1601. 1623. 4. und in ſ. Poet. Pieces.) — J. Donne († 1631. In der Samml. ſ. Gedichte 1719. 12. finden ſich verſchiedene Epiſteln. — Th. May († 1652. Unter ſ. Poems ſind auch einige, höchſt mittelmäßige Epiſteln.) — John Oldham († 1683. In ſ. W. 1686. 8. 1770. 8. 3 Bde. finden ſich verſchiedene Familiar Epiſtles.) — John Cleveland († 1685. Bey ſ. Poems, Orations . . 1677. 8. befinden ſich auch Epiſteln.) — Lady Chudleigh († 1710. Verſchiedene familiar Epiſtles unter ihren Poems 1703. 8. 1722. 12.) — Mrs. Mary Monk († 1716. Ihre Poems 1716. 8. enthalten eben dergleichen, die mit ziemlicher Wärme abgefaßt ſind.) — John Pomfret († 1716. Cruelty and Luſt, an epiſtol. eſſay, und mehrere famil. epiſtles to his friends under affliction finden ſich in ſ. P. 1699. 8. 1766. 12.) — Joſ. Addiſon († 1719. In ſ. mannichfaltig gedruckten W. als 1741. 4. 4 Bde. 1765. 8. 4 Bde. ſind auſſer der an den L. Hallifax aus Italien geſchriebenen bekannten Epiſtel, noch einige andre, minder gute enthalten.) — G. Sewel († 1726. A poet. Ep. . . . upon Mr. Addiſons Cato; An Ep. . . on the Death of Earl Hallifax.) — Leonh. Welſted (The Triumvirate or a Letter in Verſe from Palemon to Celia 1718. 4. und einige mehr, welche 1724. 8. zuſammengedruckt worden ſind.) — John Gay († 1732. Der von ihm geſchriebenen Epiſteln ſind überhaupt zwölf, wovon die mehreſten wahre, edle Gedanken in dem, der Epiſtel eigenen Tone vorgetragen, enthalten. S. Werke ſind einzeln, zuletzt Glasg. 1776. 12. 2 B. gedruckt.) — Al. Pope († 1744. Auſſer ſeinen, vorher ſchon angeführten Moral Epiſtles finden ſich in ſ. W. noch acht, ſehr ſchön verſificirte, Epiſteln.) — Th. Tickel († 1740. Er hat zu ſ. Zeit verſchiedene Epiſteln drucken laſſen, wovon ſich einige im 1ten Bde. der Dodsleyſchen Samml. finden, und die übrigen in dem 2ten Bde. der Minor Poets aufbewahrt ſind.) — Rich. Amhurſt († 1742. An Epiſtle with a petition in it to S. I. Blount 1720. u. a. m. in ſ. Miſcell.) — In der bekannten Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands 1748–1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. finden ſich Epiſteln von der Lady Montague,

tague, von Matth. Green, Will. Melmoth, G. Lyttleton († 1773. nachher im 3ten Bd. ſ. Works, 1776. 8. 3 Bde. und bey ſ. Gedichten in der Johnſonſchen Sammlung der Dichter.) Will. Collins († 1756. nachher in ſ. W. 1765 8. 1780 8.) Lisle, u. a. m. — Ungen. (A poet. Ep. to Miſs Chudleigh on her appearing in the character of Iphigenia 1749. 4.) — Ambroſ. Philips († 1748. Unter ſ. Gedichten findet ſich eines, an den Gr. Dorſet gerichtet und im J. 1709 zu Kopenhagen geſchrieben, das wenigſtens, als Beſchreibung des Winters, vortreflich iſt, und von den Engliſchen Kunſtrichtern zu den Epiſteln gezählt wird.) — Ungen. (The Characters of Men. . . to Ralph. Allen 1750. 8.) — Heinr. Jones (Epiſtle to Lord Orrery 1751. f.) — Ungen. (Love Epiſtle 1753. 4.) — Ungen. (Taſte, an Ep. to a young Critic 1753. 4.) — Ungen. (Two Epiſt. on Happineſs 1754. 4.) — Ungen. (Bath Epiſtles 1757. 8.) — W. Kenrick († 1779. Epiſtl. philoſ. and mor. to Lorenzo 1757. 8. verm. 1759. 8. 2 Bde. 1773. 12. In einem, zu dem Innhalt nicht ganz paßlichem Sylbenmaße; ſonſt eben ſo gut gedacht, als geſchrieben.) — Ungen. (Epiſtles to the great Ariſtippus 1758. 4.) — Barford (Virtue, an ethic Ep. 1758. 4.) — Hall (Two lyric Epiſtl. 1760. 4.) — Ungen. (The Actor. . . to B. Thornton 1760. 4.) Jam. Scott (Purity of heart 1761. 4.) — Rob. Lloyd (An Epiſtle to Churchill 1761. 4. und mit mehrern in ſ. Poems 1762. 4. Poet. W. 1774. 8. 2 B.) — Ch. Churchill († 1764. The Night, an Ep. to Rob. Lloyd 1761. 4. To Hogarth 1763. 4. reverſified 1764. 4. S. übrigens den Art Satire.) — D. Hayes (To Churchill 1762. 4.) — In eben dieſem Zeitpuncte haben verſchiedene Ungenannte Epiſteln an Churchill drucken laſſen, als Woman, 1763. 4. — Ungen. (Ethic Epiſtles 1764. 4.) — Ungen. (Happineſs 1764. 4.) — Ungen. (Complaint in two Epiſtl. to Fidelio 1764. 4.) — John Langhorne († 1779. S. Poet. W. 1766. 8 2 B. enthalten mehrere gut geſchriebene Epiſteln. Seine proſaiſchen Schriften dieſer Art, ſo lehrreich ſie ſind, als ſ. Letters, between Theodoſius and Conſtantia 1763 8. Deutſch, von J. J. Duſch, Alt. 1764. 8. und die Fortſ. derſelben, gehören eigentlich nicht hieher) — J. H. Scott (The perils of poetry 1766. 4.) — Ch. Anſty (The new Bath-Guide . . . in a ſeries of poet. Epiſtles 1766. 4. 1788. 12. Familiar Epiſtle to C. W. Bampfylde 1777. 4. welche der Verf. urſprünglich lateiniſch geſchrieben hatte. Uebrigens gehören dieſe Epiſteln, dem Innhalte nach, eben ſo ſehr zu den ſcherzhaften als ſatiriſchen Gedichten. Die erſtern veranlaßten mancherley Nachahmungen, wovon das Poſtſcript to the new Bath-Guide 1790. 8. von Frith, ein elendes Ding, gleich hier eine Stelle einnehmen mag) — Ungen. (Poet. Ep. to the Author of the new Bath-Guide 1767. 4.) — G. Keate (Ferney, an Ep. to Voltaire 1767. 4. und in ſ. Poems 1781. 8. 2 Bde. To Angel. Kaufmann 1781. 4. Mit Feinheit und Anmuth abgefaßt.) — Ungen. (The riſe and progreſs of the preſent taſte in planting, Lond. 1767. 4. Mit feiner Spötterey abgefaßt.) — Ungenannter (The Love Epiſtles of Ariſtaenetus, Lond. 1771. Da die Ueberſetzung metriſch, und ſehr gut iſt: ſo wird ſie hier einen Platz verdienen.) — Ungen. (A Familiar Epiſtle from a ſtudent of . . . London to his Friend in Dublin, Lond. 1767. 4. Glückliche Darſtellungen von Vorfällen

fällen des täglichen Lebens.) — D. Robert (In ſ. Poems, Lond. 1773. 8. finden ſich einige ganz gut geſchriebene Epiſteln.) — Ungenannter (A poetical Epiſtle to Chriſt. Anſty, Lond. 1773. 4. Mit vieler Wahrheit und Wärme, über die Dichter, und wider den Reim, geſchrieben.) — Will. Dunkin (In ſ. Poet. W. 1774. 4. 2 B. finden ſich mehrere Epiſteln) — Ungen. (The Silver Tail in two Ep. 1775. 4.) — Ungen. (Philoſoph. Venus, an Ethic Ep. 1775. 4. 1788. 8. Der wiederhohlte Druck giebt kein günſtiges Zeugniß von dem engliſchen Geſchmack und der engl. Sittlichkeit.) — Anna Robinſon (Unter ihren Poems 1775. 8. ſind auch verſchieden Epiſteln.) — Lord Melcombe (P. Ep to the Earl of Bute 1776. 4.) — Ungen. (The Northern Tour, or poet. Ep. 1778. 4.) — Ungen. (Perfection 1778. 4.) — Will. Hayley (A poet. Ep. to an eminent Painter 1778. 4. und, unter dem Titel, Eſſay on Painting, in zwey Epiſteln, in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Deutſch im 29ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. An Eſſ. on Hiſtory in three Ep. to Edw. Gibbon 1780. 4. To a Friend on the death of J. Thornton 1780. 4. Sämmtl. in der vorhin angef. Samml. ſ. Gedichte.) — Richard Tickel (Ep. from ... Ch. Fox ... to J. Townshand 1779. 4. Scherzhaft, launicht, angenehm.) — J. Walters (S. Poems 1780. 8. enthalten mehrere Epiſteln.) — Jul. Mikle (Almada-Hill, an Ep. from Liſbon 1781. 4.) — Ungen. (The disbanded Subaltern, an Ep. from the camp 1781. 4.) — John Scott (In ſ. Poet. W. 1782. 8. finden ſich mehrere angenehme Epiſteln.) — Ungen. (Chattenham-guide: Poet. Epiſtl. 1782. 8. Eine ſchlechte Nachahmung des New Bath-guide.) — John Dell (Eben dergl. in ſ. Poetic. Effuſions 1783. 8.) — Perc. Stockdale (To S. Aſhron Lever, in ſ. Poems 1784. 4.) — Eyles Irwin (Occaſion Ep. written during a Journey from London to Burrah in the Gulph of Perſia .. 1784. 4. gehören zu den guten.) — Th. Chatterton (Das Supplem. zu ſ. Miſcell. 1784. 8. enthält einige ſehr gute Epiſteln.) — Anna Yearsley (In ihren Poems on ſev. Occaſ. 1785. 4.) — Ungen. (The fall of Scepticiſm and Infidelity to Dr. Beattie 1785. 8.) — Hel. Maria Williams (S. ihre Poems 1786. 12. 2 Bde.) — Joh. Thomas (A poet. Ep. to a Curate 1786. 4.) — Arth. Murphy (Im 7ten Bd. ſ. W. 1787. 8. findet ſich eine, ſchon im J. 1760 gedruckte Ep. an S. Johnſon.) — Ungen. (Die Poetical Tour 1787. 8. enthält verſchiedene güte Epiſteln.) — Ungen. (Letters from Simpkin the ſecond to his brother in Wales 1788. 4. voller Laune.) — Ch. James (Vanity of Fame from Petrarch to Laura. in des Verf. P. 1789. 8. 2 B.) — Ungen. (Elegant Epiſtles 1790. 8.) — Ungen. (A poet. Ep. to L. Thurlow 1792. 4.) — Miſtreß Weſt (Ihre P. 1791. 8. enthalten mehrere Epiſteln.) — Auch haben mehrere Dichter, als Swift, Garth, Hervey, Walſh, Sprat, Weſt, Savage, Dyer, Hughes, Taylor, Fielding, u. a. m. deren noch einzele geſchrieben. — — Sammlungen: Die erſten ſieben Bände von Bells Claſſical Arrangement of fugitive Poetry, 1789. u. f. 12. enthalten Epiſteln, und zwar der erſte Band moraliſche, der zweyte launichte und ſcherzhafte, der dritte kritiſche und lehrende, der vierte beſchreibende und erzählende, der fünfte ſatiriſche, der ſechſte panegyriſche, der ſiebente heroiſche und Liebes-Epiſteln, von S. Jenyns, Melmoth,

Brown

Brown, H. Walpole, Dalton, Nugmet, Rolle, Whitehead, Hervey, Melcombe, Davies, Taylor, Lady Montague, Green, Cheſterfield, Keate, Hoadley, Liſle, Pornell, Delacourt, Webſter, Lloyd, Harte, Spence, Johnſon, Whaley, Yalden, Henly, White, Fitzgerald, Tickel, Powys, Mickle, u. a. m. — — Auch haben die Engländer noch eine Menge ſo genannter Heroic Epiſtles, welche, als Spöttereyen und Satiren, bey dem Art. Satire angeführt ſind. — —

Epiſteln in deutſcher Sprache: Wenn wir die, in unſern erſten Dichtern, an einzele Perſonen gerichtete Verſe oder Reime, als Epiſteln anſehen wollen: ſo haben wir deren ſchon lange vor Opitzens Zeiten aufzuweiſen. Unter Hans Sachſens Gedichten iſt mehr als eines dieſer Art zu finden. Opitz hat, indeſſen, ſo wie in mehrern Arten der Poeſie, ſo auch hier, die erſten erträglichen Muſter geliefert. Bey ihm führen dieſe Gedichte noch keine beſondre Ueberſchrift. Nach ihm erhielten ſie den Nahmen poetiſche Sendſchreiben, oder auch Briefe; und erſt in ganz neuern Zeiten haben wir das Wort Epiſtel für ſie angenommen. Das erſte Buch der Poetiſchen Wälder von Opitz enthält mehrere dergleichen Gedichte, und aus dem zweyten und dritten laſſen ſich, noch mehrere in ſo fern hieher rechnen, als Hochzeit- und Leichengedichte immer an beſtimmte Perſonen gerichtet ſind. — Paul Flemming († 1640. Von ſ. Geiſt- und Weltl. Poem. Naumb. 1642. 8. 1685. 8. gehören verſchiedene aus den 5 Büchern ſ. Poetiſchen Wälder, ſo wie aus dem Neuen und aus dem Abſonderlichen Buche derſelben hieher. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 83. und in L. Meiſters Character. der deutſchen Dichter Th. 1. S. 160.) — Andr. Scultetus († 1642. In den vorher angezeigten Samml. von ſ. Gedichten finden ſich verſchiedene, welche hieher zu rechnen ſind.) — Andr. Tſcherning († 1659. Auch von ſ. Teutſcher Ged. Frühling, Bresl. 1642. 8. und dem Vortrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. ſind mehrere an einzele Perſonen gerichtet, aber freylich nichts anders, als ſo genannte Gelegenheits-Gedichte. Das Leben des Verſ. iſt im Nekrolog, S. 94. zu finden.) — Andr. Gryph († 1664. Die vollſt. Samml. ſ. G. welche den Titel: Vermehrte deutſche Gedichte führt, und Bresl. 1698. 8. erſchien, enthält mancherley Begräbniß- und Hochzeitgedichte, welche als Epiſteln ſich anſehen laſſen.) — Heinr. Mühlpfort († 1681. In ſ. Ged. Bresl. 1686. 1698. 8. finden ſich eben dergl.) — F. L. R. v. Caniz († 1700. Von ſeinen Gedichten beſtehen mehrere aus poetiſchen Briefen, oder ſind, wie unter den Satiren und Ueberſ. an einzele Perſonen gerichtet. Sie erſchienen zuerſt, unter dem Titel, Nebenſtunden, Berl. 1700. 8. Vollſtändiger von J. U. König herausg. 1727. 1765. 8. Ital. (ſehr ſchlecht) Flor. 1757. 8. Sein Leben im Nekrolog, S. 155 und im 1ten Th. S. 225 von Meiſters Characteriſtik.) — J. C. Günther († 1723. Sein Ged. Bresl. 1723. 8. 1751. 8. 2 Th. enthalten Briefe in zwey Bücher abgetheilt, und eine Beylage von Trochäiſchen Versbriefen, welche, bey der größten Ungleichheit in Tone, hin wieder doch einen guten Vers haben. Sein Leben iſt im 2ten B. S. 68 von L. Meiſters Characteriſtik erzählt.) — Benj. Neukirch († 1729. Elende Reime, an allerhand Perſonen gerichtet, finden ſich von ihm bey Hofmann v. Hofmannswaldau . . . Auserleſenen Gedichten, Leipz. 169-. 8. 7 Th. und dieſe poetiſche Briefe ſind auch meines Wiſſens, bey ſ. Satiren, Frft. 1757. 8. abgedruckt.) — Joh. v. Beſſer († 1729. Seine, zuerſt

1711. 8. und vermehrt, durch J. U. König, Leipz 1 32. herausgeg. Gedichte enthalten auch mancherley, an einzele Perſonen gerichtete Gelegenheitsgedichte. Sein Leben iſt im 2ten B. S. 3. von L. Meiſters Characteriſtik der deutſchen Dichter erzählt.) — In dieſen Zeitpunct ungefähr gehören einige ähnliche Reimer, welche dergleichen Gedichte abgefaßt haben, als C. H. Amther (Ged. Rensb. 1734 8.) Franke, J. V. Pietſch, (Ged. Leipz. 1725 8. Königsb 1740. 8.) u. a. m. deren poetiſche Briefe Gottſched, zum Theil als Muſter empfahl. — Albr. v. Haller († 1777. Seine Antwort an Bodmer geſchr. im J. 1728 gehört hieher. S. übrigens ſ. Art. im Lehrgedicht) — J. F. Schlegel († 1749. Er hat der poetiſchen Briefe verſchiedene geſchrieben, wovon ein Theil in den Beluſtigungen, in den Beyträgen u. d. m. zuerſt erſchien, und die, mit ungedruckten vermehrt, im 4ten Th. S 61 u. f. ſ. Werke geſammelt worden ſind.) — J. A. Ebert (S. Epiſteln erſchienen zuerſt in den Bremiſchen Beyträgen, und ſind, mit ſehr vielen, lehrreichen und angenehmen vermehrt, überhaupt 18 an der Zahl, Hamb. 1789. 8. gedruckt worden.) — Frd. W. Gleim (Seine älteſte Epiſtel, an Kleiſt, iſt im J. 1745 geſchrieben. Sie iſt, mit den ſpätern, und überhaupt 33 an der Zahl, in ſ. Epiſteln, Leipz 1783. gedruckt.) — Joh. Chrſtn. Cuno (Verſ. einiger moral. Briefe, Amſt. 1747. 8. Hamb. 1753. 8. Nachr. von dem Verf. giebt L. Meiſters Charact. der d. Dichter, Bd. 2. S. 27 u. f.) — Mart. Wieland (Moraliſche Briefe, Heilbr. 1752. 8. und abgekürzt und verb im 2ten Bde. S. 1. u. f. ſ. Poet. Schriften, Zür. 1762. 1770. 8. Im 1ten Bd. eben dieſer Samml. S. 374. findet ſich noch ein Sendſchreiben von der Beſtimmung des Poetiſchen Genie.) — Dorothea Furkin (Poet. Sendſchr. an H. v. Haller, Gött. 1754. 8.) — Joh. Pet. Uz (Schreiben an einen Freund 1747. 4. Leipz. 1760. 8. Und nebſt ſechs andern, in ſ. Werken, 1768. 8. 2 Th.) — G. C. Bernhardi (Bey ſ. Oden, Dresden 1758. 8. finden ſich auch Briefe.) — Lud. H. v. Nicolay (Eleg. und Briefe, Straſb. 1760. 8. Im 1ten Th. S. 65 ſ. Verm. Ged. Berl. 1778. 8. und im 2ten Th. S. 1. der Quartausg. 1792. In der letztern Aufl. ſind deren neun.) — Mich. Denis (Poet. Sendſchr. an Klopſtock 1764. 4.) — J. W. Löwen († 1771. In dem 3ten Th. ſ. Schriften, Hamb. 1765. 8. finden ſich ſcherzhafte (ſehr unbedeutende) Briefe in Proſa mit Verſen untermiſcht.) — J. G. Jacobi (Seine Briefe, in den J. 1768 u. f. geſchrieben, 27 an der Zahl, unter welchen ſich aber mehrere, mit Proſe untermiſcht finden, ſind in dem 1ten Bd ſ. W. Halberſt. 1773. 8. 3 Th. geſammelt. In der Iris, im deutſchen Merkur, im Muſeum, u. a. a. O. m. ſind deren noch von ihm gedruckt worden. Man hat den Verf. unſern Greſſet genannt; ob Greſſets Muſe aber wirklich ſo tändelnd ſey, als es die Muſe des H. Jacobi iſt, laſſe ich dahin geſtellt.) — Will. Fried. Herm. Reinwald (Poetiſche Briefe. Meiningen 1769. 8. Poetiſche Launen, Briefe und Miscellaneen, Deſſau 1782. 8.) — J. B. Michaelis († 1772. Sein älteſtes, hieher gehöriges Gedicht, in ſ. Poet. W. Gieſen 1780. 8. S. 138. iſt v. J. 1766. Die beſſern eigentlichen Epiſteln erſchienen zum Theil in dem Schmidtſchen Muſenalmanache v. J. 1770 u. f. und zum Theil einzeln in Halberſtadt. In der gedachten Samml. ſ. W. finden ſie ſich, S. 1 u. f. Sie ſind mit glücklicher Laune, und in einem originellen Tone abgefaßt.) — F. J. Riedel (Epiſtel an H. Oeſer, Frf. 1771. 8. An H. Baldinger 1771. f.) — Fdr. Wilh. Gotter (Der

(Der 1te Bd. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8. enthält der eigentlichen Epiſteln fünfe, wovon die älteſte, an einen Freund, im J. 1769. geſchrieben iſt. Sie erſchienen zuerſt in den Muſenalmanachen) — Chrſtn. Fdr. Sangerhauſen (Briefe in Verſen, Halberſt. 1771 = 1772. 8. 2 Th. Mit vieler Leichtigkeit geſchrieben) — L. F. G. v. Goekingk (Seine, in den verſchiedenen Muſenalmanachen v. J. 1771 u. f. zuerſt gedruckten Epiſteln, finden ſich im 1ten und 2ten Th. ſ. Gedichte, Frft. 1780. 8.) — Wezel (Ep. an die deutſchen Dichter, Leipz. 1775. 8.) — Joach. Chrſtn. Blum (Seine moraliſchen Gedichte, im 2ten Bd. S. 317. ſ. Ged. Leipz. 1776. 8. ſind an einzele Perſonen gerichtet, und alſo als Epiſteln anzuſehen.) — Gottl. Conr. Pfeffel (Der dritte Th. ſ. Poet. Verſuche, Baſel 1790. 8. enthält vier Epiſteln, wovon die älteſte, an Phöbe im J. 1778. erſchien.) — A. Eberh. K. Schmidt Poetiſche Briefe, Deſſau 1782. 8. Ueberhaupt 32, wovon die älteſte im J. 1772 abgefaßt iſt. Neue Poetiſche Briefe, Berl. 1790. 8. Ebenfalls 32. Die in der Vorrede erwähnte Samml. der Epiſteln des H. Tiedge iſt, meines Wiſſens, noch nicht erſchienen) — Joh. Aug. Weppen (In ſ. Ged. Leipz. 1783. 8. 2 Th. finden ſich verſchiedene gut geſchriebene Epiſteln. — K. K. und K. (Epiſteln, Zür. 1785. 8. Es ſind deren fünf und dreyßig, die, im Ganzen, zu unſern beßten gehören.) — Emilie v. Berlepſch (In der Sammlung ihrer kleinen Schriften, Gött. 1787. 8. finden ſich auch Epiſteln) — K. Dieffenbach (Wer höchſt ſchlechte zu leſen Luſt hat, ſ. deſſen Vermiſchte Gedichte, Frft. 1787. 8.) — Zinkernagel (S. deſſen Ged. Nordl. 1787. 8.) — J. C. Engelſchall (In ſ. Gedichten, Marp. 1788. 8.) — Luthy (S. deſſen Ged. Wien 1788. 8.) — J. F. Schink (In ſ. Ausſtellungen, Wien 1788. 8. finden ſich Epiſteln.) — F. v. Klenke (S. deſſen Ged. Berl. 1788. 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Im 2ten Bd. S. 398 ſeiner vermiſchten Gedichte, Han. 1789. 8. findet ſich eine Epiſtel) — S. Gottl. Bürde (S. vermiſchten Gedichte, Bresl. 1789. 8. enthalten, auſſer einer eigentlichen Epiſtel, einige, an einzele Perſonen gerichtete, im Ganzen hieher gehörige Gedichte.) — Selmar (ein angenommener Nahme; in ſ. Ged. Leipz. 1789. 8. 2 Bde. finden ſich zwey Bücher leicht und angenehm geſchriebener Epiſteln) — — Uebrigens liefern unſre Muſenalmanache deren noch von Zachariä — Sattler — Casparſon — Kloſe — Meißner — Lenz — C. A. Schmid — J. F. Ratſchky — Stäudlin — Jünger — Claudius — u. a. m. — —

Leicht; Leichtigkeit.

(Schöne Künſte.)

Durch dieſe Wörter bezeichnet man eine ſchätzbare Eigenſchaft in Werken der Kunſt, die ſich entweder in den Gedanken ſelbſt, oder nur im Ausdruk derſelben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorſtellungen in einem ſo natürlichen Zuſammenhang neben einander ſind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe ſich dem Künſtler von ſelbſt dargeboten; darin jedes ſo iſt, daß man denken ſollte, es habe nicht anders ſeyn können. Daher geräth man nicht ſelten bey ſolchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben ſo gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künſtler mit Mühe, oder durch Kunſtgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spur von Nebengedanken, die in andern

Werken als Gerüſte gebraucht werden, um auf die Hauptſachen zu kommen. Dieſe Leichtigkeit macht alſo die Gedanken und ihren Zuſammenhang höchſt klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey ſolchen Werken den Künſtler, und ſeine gehabte Bemühung; nur das Werk beſchäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit ſelbſt zu hören, und die Würkung der Natur ſelbſt zu empfinden.

Im Ausdruk iſt Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau beſtimmt iſt, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe, und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird. In zeichnenden Künſten zeiget ſich die Leichtigkeit in fließenden und ſichern Umriſſen, die nichts unbeſtimmt laſſen; in dreiſten Pinſelſtrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man ſieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß ſie hat ſeyn müſſen, und bildet ſich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künſtler nicht ſchwer geworden, es ſo zu machen. Im Geſang und Tanz zeiget ſich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichſte bemerket, es mache dem Künſtler keine Mühe, jedes vollkommen ſo zu machen, wie es ſeyn ſoll. Wenn die Schmeling ſinget, ſo höret man jeden Ton in der höchſten Reinigkeit, und fühlet, man ſehe ſie oder ſehe ſie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird verſucht zu glauben, die Natur und nicht eine menſchliche Kehle habe dieſe Töne ſo vollkommen gebildet.

Es läßt ſich begreifen, daß in jeder Kunſt nur die dazu gebornen Genies die höchſte Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch ſeine Leichtigkeit darin haben. Der Künſtler darf bey der Arbeit nur ſich ſelbſt beobachten, um zu wiſſen, ob ſein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit ſchwer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengſtlichkeit ſuchen muß: ſo kann er ſich verſichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man ſich ſeiner Materie völlig Meiſter gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden iſt, mit gänzlicher Klarheit vor ſich liegen ſieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben ſo gänzlich muß man den Ausdruk in ſeiner Gewalt haben. Darum muß der Redner ſeine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchſte Fertigkeit alle Formen darzuſtellen, der Tonkünſtler eine völlige Kenntniß der Harmonie beſitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey ſeiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Urſache zu ſagen, daß das, was am leichteſten ſcheinet, das ſchwerſte ſey. Nicht, als ob dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden, ſondern weil es überhaupt ſchwer iſt, wo nicht die Natur ſelbſt faſt alles gethan hat, jene völlige Herrſchaft über ſeine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der ſeine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenſtände ſeiner Kunſt zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf dieſe Stufe.

Selten aber wird man ohne ſorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchſte Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in

der lebhafteſten Begeiſterung arbeitet, wo alles leicht wird: ſo findet man hernach doch, daß noch manches fremdes oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen, weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der ſich zudringenden Vorſtellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glüklichſten Genies die Ausarbeitung nicht verſäumen. Oft giebt erſt die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert oder eingeſchaltet, einzele ganz feine Pinſelſtriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erſt nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichſam abgewogen hat, kann man die höchſte Leichtigkeit in dieſelbe bringen. Das Leichte iſt allemal einfach, und das Einfache iſt gemeiniglich das, worauf man zuletzt fällt. Man erkennet es erſt, nachdem man alle mögliche Arten, dieſelbe Sache darzuſtellen, vor ſich hat u. gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit iſt überall eine gute Eigenſchaft; aber gewiſſen Werken iſt ſie weſentlicher nöthig, als andern. Sie iſt der Comödie weſentlicher als dem Trauerſpiel, und im Lied weit nothwendiger als in der Ode. Ueberhaupt iſt ſie in Werken, die für ein ernſtliches Nachdenken gemacht ſind, weniger wichtig, als in denen, die ſchnell rühren, oder angenehm unterhalten ſollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern können Wieland, beydes in gebundener Rede, und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meiſter des Leichten angeprieſen werden.

Leidenſchaften.

(Schöne Künſte.)

Die Leidenſchaften haben einen ſo großen Antheil an den Werken der ſchönen Künſte, und ſpielen darin eine ſo beträchtliche Rolle, daß ſie in der Theorie derſelben eine beſondere und etwas umſtändliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künſtlers, daß er Leidenſchaften erweke, oder beſänftige; daß er ſie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen ſchildere, und die mannichfaltigen guten u. ſchlimmen Würkungen derſelben auf das lebhafteſte vorſtelle. Um dieſem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verſchiedenen Hauptpunkte deſſelben vorausbeſtimmen.

Es ſoll hier gezeiget werden: 1) was der Künſtler zur Erwekung und zur Beſänftigung der Leidenſchaften zu thun habe; 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen und nach ihren guten und ſchlimmen Würkungen, oder Folgen ſchildern ſoll. Der erſte Hauptpunkt theilet ſich wieder in zwey andre; denn es entſtehen dabey dieſe zwey Fragen: wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das in große Bewegung geſetzte zu beſänftigen ſey, und wie überhaupt ſeine Reizbarkeit zu verſtärken oder zu ſchwächen ſey, damit es die beſte Stimmung bekomme, ſowol herrſchende, als vorübergehende leidenſchaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen? Sollen die ſchönen Künſte, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel ſeyn, die Gemüther der Menſchen überhaupt zu bilden, und in be-

beſondern Fällen zu lenken: ſo muß der Künſtler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in ſeiner Gewalt haben. **Polybius** ſagt, daß die Muſik den Arkadiern nothwendig geweſen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindſam zu machen; und jedermann weiß, daß dieſe Kunſt bey beſondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu ſetzen, oder zu beſänftigen. Dieſe Dienſte müſſen alle ſchönen Künſte leiſten; und deswegen muß jeder gute Künſtler die Mittel dieſes auszurichten in ſeiner Gewalt haben.

Man fodert alſo in Anſehung des erſten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künſtler ein itzt ruhiges Gemüth in Leidenſchaft ſetzen, und das aufgebrachte beſänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem ſchiklichen Maaße erweke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieſer Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch beſondere Leidenſchaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, ſchwäche, z. B. den jachzornigen Menſchen ſanftmüthiger mache, und hingegen den Gemüthern, denen es an gewiſſen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenſchaften in ihnen herrſchend werden könnten, dieſe Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieſer Punkte beſonders einlaſſen, merken wir überhaupt an, daß alle dieſe Foderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Urſprungs der Leidenſchaften, auch der Urſachen, durch die ſie verſtärket, oder geſchwächet werden, in dem Künſtler vorausſetzen. Dieſe Kenntniß muß er hauptſächlich von dem Philoſophen erlernen. Indeſſen wollen wir hier, weil es ohne Weitläuftigkeit geſchehen kann, die Hauptpunkte dieſer Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Die Leidenſchaften ſind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Luſt oder Unluſt, aus denen Begierde oder Abſcheu erfolget. Sie entſtehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorſtellung ſolcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorſtellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu ſetzen; was das Herz angreifen und die Empfindſamkeit reizen ſoll, muß der Vorſtellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenſchaftliche Gegenſtand muß im Ganzen gefaßt werden *); wir müſſen darin auf einmal viel gutes oder ſchlimmes zu ſehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerkſamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenſtand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich unterſucht, wie ſie beſchaffen iſt, der fühlt nichts dabey; ſollen wir fühlen, ſo muß die Aufmerkſamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, ſondern auf die Würkung, die ſie auf uns hat, gerichtet ſeyn. Die leidenſchaftlichen Gegenſtände gleichen jenem von einem ſcythiſchen König ſeinen Söhnen zum Denkbild vorgeſtellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung der Einzelen, und ſie ſind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden beſonders herausnimt.

Darum

*) S. die Anmerkung im Art. lehrende Rede III Th.

Darum muß die Einbildungskraft das meiſte zur Leidenſchaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge andrer damit verbundener Vorſtellungen zugleich rege werden. Ihr iſt es vornehmlich zuzuſchreiben, daß ein Menſch, der gegen einen andern Feindſchaft im Herzen heget, durch eine ſehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieſer Gelegenheit bringt ſeine Einbildungskraft ihm alle vorhergegange Beleidigungen, allen ihm bisher von ſeinem Feinde verurſachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß; und insgemein ſtellt er ſich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfinderiſch, leichtgläubig und ausſchweifend iſt, alles, was er etwa noch künftig von dieſem Feinde möchte zu leiden haben, als ſchon gegenwärtig vor. Dieſe große Menge von Vorſtellungen, deren jede etwas widriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachſucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weiſe entſtehen alle Leidenſchaften. Dieſes dienet alſo zuerſt zur Beantwortung der Frage, wie Leidenſchaften zu erweken ſeyen. Nähmlich es geſchiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenſchaftlicher Gegenſtände, beſonders wenn die Phantaſie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht ſetzen will, muß wiſſen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergeſtalt abzubilden, daß wir ſie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen; und ſo muß für jede zu erwekende Leidenſchaft der Gegenſtand, der ſie verurſachet, geſchildert werden. Dieſes Mittel haben die redenden Künſte am vollkommenſten in ihrer Gewalt, weil ſie alle mögliche Arten der Vorſtellungen erweken können: aber der Künſtler muß dabey auf die höchſte Sinnlichkeit der Vorſtellungen bedacht ſeyn; muß das Abweſende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abſtrakte als körperlich und die äußern Sinne rührend, vorſtellen können. Es giebt keine Leidenſchaft, deren Gegenſtand die Beredſamkeit und Dichtkunſt nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künſten haben ſie dieſes voraus, daß ſie bey jeder vorkommenden Gelegenheit, da Leidenſchaften zu erweken ſind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangene Veranſtaltung, bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künſte können uns auch viel leidenſchaftliche Gegenſtände höchſt lebhaft vor Augen ſtellen. Alles was in den verſchiedenen Charakteren und in den ſittlichen Eigenſchaften der Menſchen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens oder der Verachtung und des Haſſes liegt, haben ſie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbeſondere kann faſt jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand in der lebloſen und ſittlichen Natur, und auch gewiſſermaaßen in der unſichtbaren Welt abbilden. Aber dieſe Mittel, Leidenſchaften zu erweken, erfodern mehr Veranſtaltungen, als jene, die in der Gewalt der redenden Künſte ſind. Sie dienen alſo hauptſächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenſchaften, den Zwek der Feyerlichkeiten deſto ſicherer zu erreichen.

Die Muſik hat auſſer der Schilderung leidenſchaftlicher Aeußerungen, wovon ſogleich beſonders wird geſprochen werden, nur we-

nige leidenſchaftliche Gegenſtände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geſchäfft in dem Ausdruk der Empfindung ſelbſt, nicht in der Schilderung der Gegenſtände beſteht. Doch kann ſie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lerm und Verwirrung, ingleichen etwas von ſittlichen Charakteren ausdrüken, und alſo dadurch die Leidenſchaften rege machen.

Aber die Gegenſtände, in denen wir in Rükſicht auf uns ſelbſt gutes oder böſes ſinnlich erkennen, ſind nicht die einzigen Mittel den Menſchen in Leidenſchaft zu ſetzen; ſie werden noch ſchneller rege, wenn wir ihre Aeuſſerungen an andern wahrnehmen. Menſchen, die wir leiden ſehen, erweken unſer Mitleiden, und freudige Menſchen machen auch uns fröhlich, ſo wie der Schrecken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erſchrekt, ob uns gleich die Urſache deſſelben unbekannt iſt. Darum ſind lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften in ihren verſchiedenen Aeuſſerungen, auch ſehr kräftige Mittel dieſelben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künſtler muß demnach jede Leidenſchaft in ihren Aeußerungen und Würkungen genau kennen, und auf das lebhafteſte zu ſchildern wiſſen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenſchaften, dieſem zweyten Mittel ſie zu erweken, bereits anderswo geſprochen *). Die redenden Künſte haben die meiſten, aber nicht immer die kräftigſten Mittel zu dieſen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angſt eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menſchen umſtändlicher, als jeder andre Künſtler ſchildern kann: ſo iſt doch das, was er uns ſagt, nicht ſo allgewaltig erſchütternd, als die äußerlichen Würkungen dieſer Leidenſchaft, die die zeichnenden Künſte durch Geſichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken können. Unter allen Künſten aber ſcheinet die Muſik hiezu die größte Kraft zu haben, weil ſie das körperliche Gefühl und das Syſtem der Nerven am ſtärkſten angreift. Was kann fürchterlicher ſeyn, als ein rechtes Angſtgeſchrey, das die Verzweiflung aus einem Menſchen erpreßt? Dieſes kann die Muſik nicht nur vollkommen nachahmen, ſondern durch die Harmonie und erſchreklich ins Gehör reißende Töne der Inſtrumente noch verſtärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Muſik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenſchaften, durch den ſtarken Ausdruk derſelben zugeſchrieben. Eine überwiegende Kraft aber kann das Schauſpiel haben, wenn es mit ſo guter Ueberlegung eingerichtet iſt, daß alle Künſte zugleich ihre Würkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenſchaften zu erweken, können durch Nebenumſtände, wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird, einen beſondern Nachdruk bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verſtärkung der Leidenſchaften ſehr viel hierauf an; denn auch ein an ſich ſchwacher Gegenſtand bekommt durch die Mitwürkung einer lebhaften Phantaſie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewiſſer Virtuoſe hat mir geſtanden, daß er in ſeinem Leben nie ſo ſtark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein ſogenanntes Miſerere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat ſingen gehört, obgleich die Muſik in Abſicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches

*) S. Ausdruk der Leidenſchaft.

züglicheſ gehabt; die größte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Verſammlung und andern außer der Muſik liegenden Umſtänden. Man wird allemal merken, daß ein Schauſpiel weit ſtärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn ſie halb leer ſind; und gar oft kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menſchen wenig rühren würde, in einer großen Verſammlung erſtaunliche Bewegung machen. Der an ſich geringe Umſtand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäſar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um ſeine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlaſſungen und Umſtände, wodurch die Phantaſie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beſchreiben. Der Künſtler muß ein Kenner der Menſchen ſeyn, und bey jeder Gelegenheit deſſen ſchwache Seite zu finden wiſſen.

Dieſes iſt ſowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunſt, als bey der Gelegenheit, wo ſie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf ſehen, daß ſeine Materie zu Erwekung der Leidenſchaften richtig gewählt ſey; das Beſondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenſchaftlich ſeyn: kann nun mit dieſem noch bey Haltung der Rede jeder Umſtand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in beſondere Erwartung geſetzt werden, ſo hat der Redner ſich eine völlige Würkung von ſeiner Rede zu verſprechen. In Abſicht auf das Leidenſchaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muſter vorgeſtellt werden. Will er Mitleiden erweken, ſo ſtimmt in ſeinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichſten und kläglichſten Ausdrüke zu wählen, und braucht ſehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, ſo iſt gleich alles dieſes umgekehrt; er ſpricht mit Entrüſtung, weiß den Perſonen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßteſten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geſchikt ſind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weiſe muß jeder Künſtler verfahren. Bey dem Mahler müſſen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umſtände, mit der Art des Leidenſchaftlichen im Inhalt genau übereinſtimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß ſchon etwas finſteres haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde geſehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und ſchon Schauder erwekenden Felſen umgeben war; aber zwiſchen denſelben war eine Ausſicht auf das Land, da man ein paar Figuren in ſehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorſtellung des Unglüks, das dieſe Perſon betroffen, um ein merkliches verſtärkte.

So muß auch in der Muſik der klägliche, oder fröhliche Geſang von einer ſchweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterſtützt, und von Inſtrumenten, die ſich zum Ausdruk am beſten ſchiken, aufgeführt werden; und die Spieler müſſen ſanft, lebhaft, oder wild ſpielen, ſo wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigſten aber ſind zur Unterſtützung des leidenſchaftlichen Inhalts die äußern Veranſtaltungen, unter welchen das Werk der Kunſt ſeine Würkung thun ſoll. Die Anordnungen der Feſte und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der ſchönen Künſte gebraucht werden, erfodern einen Mann von großer Kenntniß und Geſchmak; denn das, was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unſtreitig den größten Nachdruk, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringſte Umſtand kann alles verderben oder kräftig machen. Wie oft wird nicht in den Opern eine an ſich rührende Scene entweder durch ungeſchikte Verzierungen, oder durch ein kleines Verſehen einer Nebenperſon, ſogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranſtaltungen der Feyerlichkeiten ſind unſtreitig die ſchwächſte Seite in Abſicht auf den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte in Europa. Dieſe Veranſtaltungen ſind insgemein ſo, daß ſie die Würkung der ſchönen Künſte eher hemmen, als befördern. Es iſt augenſcheinlich, um nur eines einzigen Beyſpiels zur Erläuterung dieſer Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewiſſen Orten, wo es Mode geworden, daß die Vornehmſten im ſchlechteſten Anzug und beynahe mit Nachtmützen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerkſamkeit auf den Vortrag des geiſtlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich iſt *). So viel ſey hier von Erwekung und Verſtärkung der Leidenſchaft überhaupt geſagt.

Man kann ſchon hieraus auch das Wichtigſte, was zu Beſänftigung und Stillung, oder Hemmung derſelben anzumerken iſt, abnehmen.

Da die Leidenſchaft aus einer ſchnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Böſen entſteht, das die etwas erhitzte Einbildungskraft in dem Gegenſtand derſelben ſieht: ſo iſt der unmittelbarſte Weg zu verhindern, daß ein Menſch nicht in Leidenſchaft gerathe, die deutliche Entwikelung des Einzelen, das in dem leidenſchaftlichen Gegenſtand liegt. Dieſes war der Hauptkunſtgriff der ſtoiſchen Philoſophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaiſers Marcus Aurelius zu ſehen iſt. Denn da es die Hauptbeſchäfftigung dieſer philoſophiſchen Schule war, die Leidenſchaften wo möglich zu vertilgen, ſo iſt leicht zu erachten, daß ſie die beſten Mittel zu dieſem Zwek zu gelangen werden entdekt haben.

Dieſes Mittel iſt fürnehmlich den redenden Künſten vorbehalten. Nur ſie können den leidenſchaftlichen Gegenſtand ſo vorſtellen, in ſolche Theile auflöſen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; ſie

*) Es ſoll ſeit einigen Jahren in England aufgekommen ſeyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erſcheinet, ſich im Frack und mit Stiefeln, das iſt, im äußerſten Negligé, im Oberhaus verſammlen. Dies wäre ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathſchlagungen in dieſer hohen Verſammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerkſamkeit betrieben würden. Dem Cineas würde der römiſche Senat gewiß nicht wie eine Verſammlung von Königen vorgekommen ſeyn, wenn die Rathsherren in ihren Hauskleidern in der Verſammlung erſchienen wären.

ſie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens- oder haſſenswürdig, erfreulich oder fürchterlich ſind, nach ihrer innern Beſchaffenheit ſo entwikeln, daß alles Leidenſchaftliche darin verſchwindet. So hat Cineas dem Pyrrhus gezeiget, wie die Vorſtellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verſchwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet *); und ſo hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeynte Wichtigkeit ſeiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

Aber man muß dieſes Mittel mit Vorſichtigkeit gebrauchen; denn es iſt ſelten rathſam, ſich einer vorhandenen Leidenſchaft geradezu zu widerſetzen. Man gießet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Beſſer iſt es, daß man, auf Sokratiſche Art, ſich anſtelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine ſchlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantaſtiſchen Vorſtellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumſtände, zur Erhitzung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles, was beſänftigend iſt, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenſchaft geſetzten Gemüth nicht geradezu ſtreiten. Allenfalls muß man, wenn dieſes nöthig ſcheinet, ſehr kurz und nachdrüklich ſprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeſchikten Fürſten halten, hat in der That der unberedte Ajax das Beſte geſagt **).

*) S. Lächerlich.

**) S. II. IX. vſ. 620 u. f.

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenſchaften geradezu durch Machtſprüche völlig gehemmet werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun ſtillen. Dieſer erhebt das Haupt aus dem Waſſer, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

> Tantam vos generis tenuit fiducia veſtri?
> Jam coelum terramque, meo ſine numine, venti
> Miſcere et tantas audetis tollere moles.
> Quos ego! —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Anſehen des Redners. So war auch das, deſſen ſich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigſten Vorſtellungen ihre Wuth nicht beſänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er ſie mit einer Hoheit, die ſie gleich in Erſtaunen ſetzet, ſo an:

> Seyd ihr noch hier? — Der Herr! der das Schickſal,
> Euern Ungott beherrſcht — gebeut euch,
> Euch gebeut er, den Sclaven Adramelechs und Satans,
> Hundert Balken und dreymal ſo viel Bretter und Dielen
> Von dem geradeſten Gopher, geſägt, gezimert, geglättet,
> Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
> Murret ihr unter der Bürde, ſo will ich den Eichbaum zerſpalten;
> u. ſ. w. *)

Dieſe Rede machte ſie plötzlich zahm.

Es iſt vorher geſagt worden, daß das Mittel, die Leidenſchaften durch deutliche Entwiklung des Gegenſtandes derſelben zu ſtillen, vor-

*) Noachide VI. Geſang.

vorzüglich den redenden Künſten eigen ſey. Wir müſſen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künſte es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts als von Schlachten träumet, den Muth durch folgende Vorſtellung kühlen. Das Gemählde ſtellte auf dem Hauptgrund einen äußerſt lebhaften Scharmützel vor, dergleichen Rugendas ſo ſchön gemahlt hat. Die Erfindung könnte ſo ſeyn, daß ſie ſogleich den jungen Krieger ins Feuer ſetzte. Auf einem etwas großen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verſchiedene Verwundete vorgeſtellt werden, die theils an ihren Wunden ſterben, theils unter den Händen und den Meſſern der Wundärzte ſind. Einem Mahler, der Empfindung und Geiſt genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung beſitzt, würde es nicht ſchwer werden, dieſe ſchrekliche Scene des Vorgrundes ſo vorzuſtellen, daß dem muthigſten Krieger die Luſt zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erſt die Reizungen der Wolluſt und allmählig die häßlichen Folgen derſelben auf eine Weiſe vorgeſtellt, die die ſtärkſten Wallungen des Geblütes ſtillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenſchaften zu ſtillen, das allen Künſten gemein iſt, beſteht darin, daß man gerad entgegengeſetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulaſſen, da von Erwekung der Leidenſchaften hinlänglich geſprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das aufgebrachte zu beſänftigen ſey. Jetzt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrſchenden Leidenſchaften zu heilen ſey, oder wie dieſe ihm eingepflanzt werden ſollen. Jedermann weiß, daß einige Menſchen zu verſchiedenen Leidenſchaften ſo geneigt ſind, daß ſie die Kraft derſelben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; ſie liegen gleichſam ſchlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung ſchnell auf. So wird der Ehrgeizige, ſobald er die Gelegenheit ſich vorzüglich zu zeigen nur erblikt, ſogleich ins Feuer geſetzt, u. der Rachgierige entbreñt bey der geringſten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewiſſen Leidenſchaften nicht die geringſte Anlage zu haben ſcheinen. Man trifft Menſchen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie ſchamroth worden ſind.

Es iſt eine ſehr wichtige Frage, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther für gewiſſe Gegenſtände fühlbar, und für andre weniger empfindſam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es iſt, daß die Menſchen die Neigungen und Leidenſchaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derſelbe Menſch, der unter einer ſanftmüthigen, oder ehrſüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen iſt, eben ſo wird, wie die andern ſind; unter einer andern Nation aber wild, ohne Empfindung der Ehre, oder ſanftmüthig worden wäre: ſo ſcheinet es entſchieden zu ſeyn, daß jede Leidenſchaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß

jedes von jeder Leidenſchaft, wenigſtens bis auf einen gewiſſen Grad, könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben dieſe Würkung durch die ſchönen Künſte zu erhalten ſey, dasjenige, was von der mechaniſchen Würkung des Clima abhängt, von den andern Urſachen abgeſondert werden.

Man ſiehet, ohne ſich in ſchwere Unterſuchungen einzulaſſen, wie die Gemüther der Menſchen zu gewiſſen leidenſchaftlichen Empfindungen allmählig geſtimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachſüchtigen Leuten auferzogen zu ſeyn, hat auch das Vorurtheil eingeſogen, daß der Beſitz des Geldes der höchſte Wunſch des Menſchen ſeyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müſſe. Daraus läßt ſich ſchließen, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt werden. Da ſie den gemeinen Vorſtellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, ſo müßte man ſolche Werke der Kunſt, die zu Tilgung oder Erwekung gewiſſer Leidenſchaften eingerichtet ſind, täglich genießen. Pythagoras hielt ſeine Schüler an, alle Morgen und Abende durch die Muſik gewiſſe Empfindungen in ſich zu erregen; und der berühmte Penſilvanier Franklin, einer der größten und feineſten Köpfe unſrer Zeit, meldet in einem Schreiben einem ſeiner Freunde, der ihm in Noten geſetzte Lieder geſchikt hatte, daß er davon gute Würkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparſamkeit erwarte *). In großen Städten, wo täglich dramatiſche Schauſpiele aufgeführt werden, könnten dieſe dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt alſo iſt hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch ſolche Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, darin die Vorſtellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlage gewiſſer Neigung ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen ſind; darin leidenſchaftliche Gegenſtände und die Leidenſchaften ſelbſt mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geſchildert werden, als gewiſſe Mittel können angeſehen werden, Neigungen und Leidenſchaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdienſten zu erwerbenden Ehre ſprechen hört, und nichts als dahin abzielende Bücher zu leſen bekommt, von dieſer Art Ehrbegierde entflammt wird; und wenn das anhaltende Leſen etwas ſchwärmeriſcher Andachtsbücher die Leute zu Pietiſten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret: ſo kann man daher denſelben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenſchaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

*) I like your ballad, and think it well adapted for your purpoſe of diſcountenancing expenſive foppery and encouraging induſtry and frugality. If you can get it generally ſung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Litter to Mr. Neuport in Franklin's Experiments and Obſervations on Electricity etc. London 1769. 4. S. 437.

Und ſo können auch die andern Künſte zu gleichem Zwek dienen. Indem ſie leidenſchaftliche Gegenſtände und Leidenſchaften ſelbſt kräftig ſchildern, erweken ſie allemal in uns gewiſſe daher entſtehende Empfindungen, und verſtärken dadurch allmählig unſer Gefühl der Zuneigung, oder Abneigung; denn es iſt offenbar, daß wir endlich herrſchende Neigung oder Abneigung für ſolche Gegenſtände bekommen, die wir oft mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunſt ſcheinen die Lieder in dieſer Abſicht die gröſte Kraft zu haben, wie an ſeinem Ort umſtändlicher angemerkt worden iſt *). Wie das Lächerliche hiezu diene, iſt bereits gezeiget worden **).

Schriften und andere Werke des Geſchmaks, die beſonders darauf abzielen, die Menſchen zu heilſamen Leidenſchaften zu reizen, oder ſchädliche zu ſchwächen, verdienen die höchſte Achtung von einer ganzen Nation. Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens ſolcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worin die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Beſten, und jede zur allgemeinen und beſondern Glükſeligkeit abzielende Leidenſchaft eben ſo reizend vorgeſtellt würde, als die Wolluſt in ſo manchem Werke des Witzes geſchildert wird? Wenn anſtatt blos luſtiger oder witziger Lieder, eben ſo angenehme zu jener höhern Abſicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht ſeyn, die Gemüther der Jugend von dem Schädlichen der Leidenſchaften zu reinigen, und das Heilſame derſelben zu verſtärken? Vornehmlich aber würde dieſe große Würkung alsdenn dadurch erhalten werden, wenn die Geſetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch ſolcher Werke, beſonders zu lenken ſuchten. Mit welcher Begierde ſiehet man nicht die Menſchen in öffentliche und Privatconcerte laufen? und wie nützlich würden dieſe nicht ſeyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anſtatt der Concerte, die insgemein nichts als ein künſtliches Geräuſche vorſtellen, Lieder, wie die, von denen wir ſo eben geſprochen, abgeſungen würden?

Ariſtoteles ſagt, das Trauerſpiel diene, durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenſchaften zu reinigen; aber er erkläret ſich nicht, auf was Art dieſes geſchehe. Es ſcheinet natürlicher zu ſeyn, daß der, der oft zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken geſetzt wird, furchtſam und ſchrekhaft werde. Alſo würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grauſamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden *).

Die Unterſuchung der Frage, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt gemacht, oder gegen dieſelben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weiſe auf den zweyten Hauptpunkt dieſes Artikels, der die Behandlung und Schil-

*) S. Lied.

**) S. Lächerlich.

*) S. Trauerſpiel.

Schilderung derſelben betrifft, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am beſten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künſtler, daß er die Leidenſchaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verſchiedenen Aeußerungen, ſondern auch nach ihren guten und böſen Würkungen, zu ſchildern wiſſe. Die wichtigſten Werke der Kunſt betreiben vornehmlich dieſes Geſchäfft. Das Heldengedicht und das Trauerſpiel beruhen faſt ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften, nach den verſchiedenen Graden ihrer Stärke, von den erſten Regungen an, wodurch ſie entſtehen, bis auf den höchſten Grad ihres vollen Ausbruchs, und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Perſonen und den beſondern Umſtänden herrühren, gehören zu den wichtigſten Arbeiten des Künſtlers, der vornehmlich in Abſicht auf dieſe Verrichtung ein großer Kenner des menſchlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens ſeyn ſollte. Es wäre ein ſehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln faſſen wollte; wo nicht das Gemüth des Künſtlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, ſich ſelbſt in jede Leidenſchaft zu ſetzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopſtok, ein Engel oder Teufel ſeyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulyſſes bey den größten Gefahren kaltblütig ſeyn, nachdem die Umſtände es erfordern. Er muß ſelbſt alles fühlen, was er an andern ſchildern will. Dies iſt die vorzügliche Gabe, wodurch er ſich von andern Menſchen unterſcheidet *).

Freylich wird der Künſtler, der mit dieſem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menſchen in ihren leidenſchaftlichen Aeuſſerungen mit einem ſcharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philoſophiſche Kenntniß der Tiefen des menſchlichen Herzens beſitzet, in ſeinen Schilderungen noch größer ſeyn. Was man alſo über dieſen Punkt dem Künſtler empfehlen kann, beruhet blos auf eine genaue und äuſſerſt aufmerkſame Beobachtung der Menſchen, und ein anhaltendes ganz beſonderes Studium der Charaktere und Leidenſchaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geſchichte der Völker treiben kann.

Sehr ſelten thut ein Menſch im Guten, oder im Böſen etwas großes, daran nicht die Leidenſchaften den größten Antheil haben.

*) Mancher glaubt den moraliſchen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Geſinnungen, die in ſeinen Gedichten zerſtreut ſind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Bosheit und Gottloſigkeit eben ſo gut ſchildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, ſo werden die Folgerungen, die man aus leidenſchaftlichen Schilderungen auf den ſittlichen Charakter des Dichters ziehen will, ſehr unſicher. Auf die Größe des Geiſtes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke ſeiner Schilderungen allemal ſicher ſchließen. Aber die Größe iſt nicht immer ein Beweis der Güte.

ben. So oft alſo der Künſtler in menſchlichen Handlungen das Große wahrnimmt, ſoll er ſein Aeußerſtes thun, zu verſuchen, ſich ſelbſt in die Empfindung zu ſetzen, in der er die Möglichkeit ſo zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um ſich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkungsart und in die Empfindungen zu ſetzen, deren äuſſerungen man an andern wahrgenommen hat, und ehe man in ſich ſelbſt nur die Möglichkeit derſelben empfindet. Darum halten ſo viele Menſchen gewiſſe Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich, weil ſie ſelbſt die Kräfte, wodurch ſie bewürkt worden, nicht zu fühlen vermögend ſind. Darum werden auch nur außerordentliche Genies, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragiſchen Dichter von Athen, Milton, Shakeſpear, Klopſtok ſind, die mit der äußerſten Anſtrengung der Kräfte ſich in alle Gemüthsfaſſungen ſetzen können, die alles empfinden wollen, was Menſchen empfinden können, die ſich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, ſie ſey gut oder böſe, zu erheben ſuchen, um ihren Urſprung in ſich ſelbſt zu empfinden, — nur ſolche Männer werden im Ausdruk aller Leidenſchaften groß ſeyn.

Wir wollen das, was dem Künſtler über den Ausdruk der Leidenſchaften zu ſagen iſt, in eine einzige Regel zuſammenfaſſen. Er übe ſich mit dem hartnäkigſten Fleiß, alles, was er auszudrüken hat, ſelbſt wohl zu empfinden, und wage ſich an keine Schilderung der Leidenſchaft, bis es ihm gelungen iſt, ſich ſelbſt in dieſelbe zu ſetzen. Denn es iſt unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man ſelbſt nicht hat *). Nun iſt es Zeit die Anwendung der ſeltenen Gabe jede Leidenſchaft zu ſchildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entſteht alſo die Frage, wie der Künſtler ſeine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenſchaften zum beſten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenſchaftlichem Inhalt in dieſer Abſicht behandeln ſoll.

Ich kenne nur dreyerley Wirkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten ſind. Sie können erſtlich ſehr unterhaltend und angenehm ſeyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenſchaften, ihre Würkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geſchehen, daß wir dadurch für einige Leidenſchaften eingenommen, vor andern aber gewarnet, oder davon abgeſchrekt werden. Dieſe dreyfache Würkung muß der Künſtler allemal bey Behandlung der Leidenſchaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieſer drey Punkte beſonders betrachten.

Daß es für Menſchen von einiger Empfindſamkeit eine angenehme Unterhaltung ſey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu ſeyn, wobey die verſchiedenen Leidenſchaften in Würkſamkeit kommen, iſt eine durchgehends bekannte Sache. Selbſt die Scenen, wobey die mitwürkenden Perſonen blos widrige, oder ſchmerzhafte Leidenſchaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuſchauer

*) Daraus folget, daß man den ſittlichen Charakter eines Dichters ſicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stande iſt.

ſchauer derſelben ſind. Die Beſchreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms, eines gefährlichen Auflaufs, einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menſchen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich ſind, welche die handelnden Perſonen erfahren. Es iſt der Abſicht dieſes Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieſer würklich ſeltſamen Erſcheinung aufſuchen.

Warum ſehen wir ſo gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchſt unangenehm wären, wenn wir uns ſelbſt darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie **Lucretius** dieſes erkläret.

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
A terra magnum alterius ſpectare laborem.
Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas,
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt *),

D. i. Es iſt angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewäſſer ſtürmen, vom Lande die Noth der Menſchen anzuſehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängſtiget werden; ſondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu ſehen, davon wir ſelbſt frey ſind.

Im Grunde erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es iſt eben die Frage, warum das Anſchauen des Ungemachs, das uns ſelbſt nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm geſehen zu haben, der zwey unweit der Küſte in der See befindliche Schiffe in große Noth ſetzte, wobey ich ſelbſt viel Angſt und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen, Scenen der Furcht und des Schrekens zu ſehen, ob man gleich vorausſieht, daß man ſelbſt dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindſamer Menſch zum zweytenmale ſolche Scenen zu ſehen vertragen, die würklich mit einer traurigen Cataſtrophe ſich endigen. Wenn wir mit Begierde zuſehen, wie Menſchen bey einem Schiffbruch das äuſſerſte thun, ſich zu retten, ſo wenden wir doch gern die Augen weg, indem wir ſie umkommen ſehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringſte Vergnügen.

Aus dieſen Beobachtungen folget, daß der Menſch überhaupt eine Neigung hat, leidenſchaftliche Scenen, ſie ſeyen angenehm oder unangenehm, zu ſehen, wenn nur dabey kein würkliches Unglük geſchieht. So lange wir hoffen, oder wiſſen, daß die Menſchen, die wir in Noth ſehen, ſich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was ſie empfinden; wir leiden gern mit ihnen, beſtreben uns ſie zu retten, arbeiten und ſchwitzen vom bloßen Zuſchauen, wie ſie ſelbſt; die Hoffnung, daß ſie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verſchiedenen durch einander laufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Würkſamkeit und die Kräfte der Seele. Der erſte Grundtrieb unſers ganzen Weſens iſt die Begierde, Kräfte zu beſitzen, und ſie zu brauchen. Dieſer Trieb findet bey jeder leidenſchaftlichen Bewegung ſeine Nahrung, ſo lange nicht eine gänzliche Cataſtrophe uns der Würkſamkeit beraubet, oder ſie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenſchaften, in ſofern die Seele ſich thätig

*) Lucret. L. II. vſ. 1. ſqq.

thätig dabey erzeiget, wie unangenehm ſie ſonſt ſeyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenſchaftlicher Scenen ſind, entſtehen, wiewol in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin würklich begriffenen Perſonen fühlen; und aus dieſem Grunde gefallen uns dieſe Scenen, ſowol in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet ſich zwiſchen den würklichen und nachgeahmten Scenen dieſer Unterſchied, daß wir in den leztern die Cataſtrophe ſelbſt noch ſehen mögen, die in den würklichen zu ſchmerzhaft ſeyn würde; weil wir dort immer noch die Vorſtellung haben, daß die Sachen nicht würklich ſind.

Daher kommt es, daß man den Künſtlern empfiehlet, das würkliche Unglük, womit traurige Scenen ſich endigen, nicht gar zu lebhaft zu ſchildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz ohne Beymiſchung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künſtler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekelhaften treiben *), welches nur Abſcheu verurſachen würde.

Wer alſo für dieſen Zwek arbeitet, kann jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand wählen, wenn er ſich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben, weil ſonſt empfindſame Menſchen Auge und Ohr von ſeinem Gegenſtand abwenden würden. Der Künſtler muß wohl überlegen, daß die Abſicht ſolcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Würkſamkeit, die aus verſchiedenen Empfindungen entſteht, zu unterhalten, ohne ſie durch allzu heftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenſchaften auf einen Grad zu treiben, wo ſie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung anzurichten. Solche Werke müſſen auf das Gemüth die Würkung haben, welche man in Abſicht auf Körper von allen zur Geſundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch dieſe werden ſchädlich, wenn ſie zu heftig ſind. Dieſes haben verſchiedene neuere Dichter in Trauerſpielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine ſolche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher ſie auf das Vorurtheil gerathen ſind, ſie müßten ſich hauptſächlich beſtreben, die Leidenſchaften recht heftig zu reizen, und deßwegen den Gegenſtänden, wodurch ſie ſollten erwekt werden, eine rechte Abſcheulichkeit, oder eine ſo ausnehmend ſinnliche Kraft zu geben, daß die Zuſchauer recht erſchüttert werden, und ihnen, wie man ſagt, die Haare zu Berge ſtehen ſollten. Wo die Leidenſchaften blos zur Unterhaltung des Zuſchauers, und gleichſam nur zu einer geſunden, aber angenehmen Gemüthsübung geſchildert werden, da befleißige ſich der Künſtler einer ſchiklichen Mäßigung: ſtärkere Erſchütterungen aber verſpare er auf die beſonderen Gelegenheiten, wo man die Abſicht hat, Gemüther von herrſchenden verderblichen Uebeln zu heilen; ſo wie man bey ähnlichen körperlichen Umſtänden den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenſchaftlichen Inhalts auch die Abſicht haben, andere dadurch, als durch Beyſpiele, von der Beſchaffenheit, von den Würkungen und den guten und böſen Folgen der

*) Man ſehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Art. Entſetzen.

der Leidenſchaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch, was für unerwarteter Dinge der in Leidenſchaft geſetzte Menſch fähig iſt; wie hoch er ſich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der ſittlichen Welt das meiſte ausgerichtet wird, und die ſeltſamen und bisweilen unerwarteten Eigenſchaften der verſchiedenen Gemüthsbewegungen kennen: welches uns in den Geſchäfften mit andern ſehr nützlich werden kann. Ueberhaupt kann man ſagen, daß der Menſch nirgend größer, auch nie kleiner erſcheinet, als in dem leidenſchaftlichen Zuſtand. Er kann darin unſre Bewunderung und unſre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Böſen das äußerſte, deſſen er fähig iſt, ſehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenſchaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menſchen eine höchſt wichtige Sache ſey, bedarf keines Beweiſes *).

Dieſer Zwek wird am beſten durch epiſche und dramatiſche Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden; die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verſchiedenen und oft gegen einander laufenden Intereſſen der Perſonen, geben dem Dichter, wenn er nur ein ſcharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menſchen iſt, die Gelegenheit, jede Leidenſchaft in ihren Urſachen, in ihrem Urſprung, in den Graden und Geſtalten, die ſie nach dem Stand und dem Charakter jeder Perſon annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen auf das lebhafteſte zu ſchildern, wodurch auch ſeine Leſer oder Zuhörer Kenner der Menſchen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngeſpinſten aufhalten. Wir müſſen den Menſchen in ſeinen Leidenſchaften gerade ſo ſehen, wie er würklich iſt. Der Dichter muß die verſchiedenen Umſtände der Handlung und die verſchiedenen Vorfälle, ingleichen die Nebenperſonen ſo beſtimmen, daß das Spiel der Leidenſchaften ſich auf eine wahrhafte und natürliche, nicht romantiſche Weiſe entwikele. Es iſt deßwegen gut, daß die Handlung ſelbſt nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen ſey, weil dieſes der ausführlichen Schilderung der Leidenſchaften hinderlich iſt. Die Umſtände der Handlung müſſen ſo gewählt ſeyn, daß die wahre Entwiklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenſchaft eigen ſind, in einem hellen Licht erſcheinen. Vornehmlich aber muß der Dichter ſich angelegen ſeyn laſſen, nicht nur die äußerlichen, ſichtbaren Würkungen der Leidenſchaften, ſondern vorzüglich das Innere derſelben zu ſchildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Menſch ſich die Haare ausrauft, als wenn der Dichter uns den innern Zuſtand ſchildert. Gar oft äußert ſich die heftigſte Leidenſchaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verſtellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anſcheinender Gelaſſenheit die heftigſten Biſſe der Rache, des Haſſes, der Habſucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Menſch hat Gelegenheit das äußere der verſchiedenen Leidenſchaften durch ſeine Beobachtungen

*) Man ſehe einige hierher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

gen zu kennen; aber zur lebhaften Vorſtellung des innern Zuſtandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakeſpear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Abſicht auf die dritte Würkung der Werke dieſer Art ob, ſeine Schilderungen ſo einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenſchaften heilſames haben, geneigt, und vor dem Schädlichen derſelben gewarnet werden. Zu dieſem Ende müſſen allemal die eigentlichſten und kräftigſten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So ſind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigenſinn des Achilles; im Meſſias die Wuth des Philo, und in Bodmers bibliſchen Gedichten die herrſchende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit ſolchen Farben geſchildert, daß man ſogleich für oder gegen dieſe Leidenſchaften eingenommen wird. Durch ſolche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edeler, und das Häßliche niedriger Leidenſchaften ſogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widrige und ängſtliche gewiſſer Leidenſchaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu dieſen geneigt gemacht. Wer oft Furcht und Angſt empfunden hat, wird ſorgfältig, ſich vor allem zu hüten, was dieſe höchſt unangenehme Leidenſchaften erweken kann. Vielleicht hat Ariſtoteles mit ſeiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerſpiel dieſes ſagen wollen. Man ſollte allerdings denken, daß die Angſt und Verzweiflung, darin wir einen Menſchen über ſeine verübten Verbrechen ſehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrüke in uns machen ſollten, die uns für immer, vor ſolchen Verbrechen zu ſchützen, ſtark genug wären. Der Künſtler ſoll darum in der Behandlung der Leidenſchaften immer darauf ſehen, daß dergleichen wichtige Eindrüke von denſelben in den Gemüthern zurük bleiben. Es iſt aber nicht genug, daß er die Leidenſchaften ſelber ſo ſchildere, daß ſie uns reizen oder abſchreken; auch ihre Folgen muß er dieſem Zwek gemäß heranzubringen wiſſen. Den, der ſich ſchädlichen Leidenſchaften ohne Widerſtand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchſt wahrſcheinliche Weiſe, in ſo nachtheilige und unglükliche Umſtände gerathen laſſen, daß er ſich auf keinerley Weiſe, oder doch nur die äußerſte Anſtrengung ſeiner Kräfte, und nachdem er ſehr viel ausgeſtanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben ſo lebhaft die Vortheile heilſamer Leidenſchaften vor Augen zu legen wiſſen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die beſten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die ſicherſte Rache gegen gewiſſe Feinde, Eifer für das allgemeine Beſte der geradeſte Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenſchaft ihre eigene Belohnung ſey.

Hiezu dienet auch noch, daß ſolche Perſonen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verſtärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beſchreibung der leichtſinnigen Wolluſt, welche die Einwohner in Lud beherrſcht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verſtärkt.

— Den

— Den Seraph
Färbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte ſtürzten von ſeinen Lippen; er ſagte:
O! des Unſinns! der göttliche Geiſt verhauchet ſein Feuer
In der Eitelkeit Dienſte; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedruckt, vertilgt der große Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer ſie ewig erſchuf; u. ſ. w. *)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig iſt, dem Nachdenken des Leſers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenſchaften die Eindrüke des Guten und Böſen unauslöſchlich werden. Das Drama giebt dazu die beſte Gelegenheit; und nicht ſelten haben die Alten mit Vortheil die Chöre deſſelben dazu gebraucht.

Leidenſchaftlich.

(Schöne Künſte.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieſes Worts oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenſchaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenſtand leidenſchaftlich, wenn er aus Leidenſchaft entſtehet, oder abzielt ſie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunſt iſt leidenſchaftlich, wenn in dieſem Werke Leidenſchaften, oder Aeußerungen, oder Gegenſtände derſelben geſchildert werden. Wir begreifen unter dieſer Benennung auch das, was die alten Kunſtrichter das πάθος, pathetiſch, genennt haben, in ſofern ſie es von dem ἦθος, von dem Sittlichen, unterſcheiden *).

*) S. Sittlich.

Leitton.

(Muſik.)

Man kann dieſes Wort füglich brauchen, um in der Muſik einen ſolchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weiſe auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl deſſelben zum voraus erwekt. So leitet im aufſteigenden Geſang die große Septime natürlicher Weiſe in die Octave, weil jeder fühlt, daß ſie nun nothwendig folgen müſſe. Es giebt in der Muſik mehrere Töne von dieſer Art; der vornehmſte aber iſt die erwähnte große Septime, die insgemein das **Subſemitonium Modi**, von den franzöſiſchen Tonſetzern ton oder note ſenſible genannt wird. Wenn alſo in der Harmonie irgendwo anſtatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man iſt, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meiſtentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, iſt *): ſo iſt dieſe der Leitton, weil ſie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erwekt, deſſen große Septime ſie iſt.

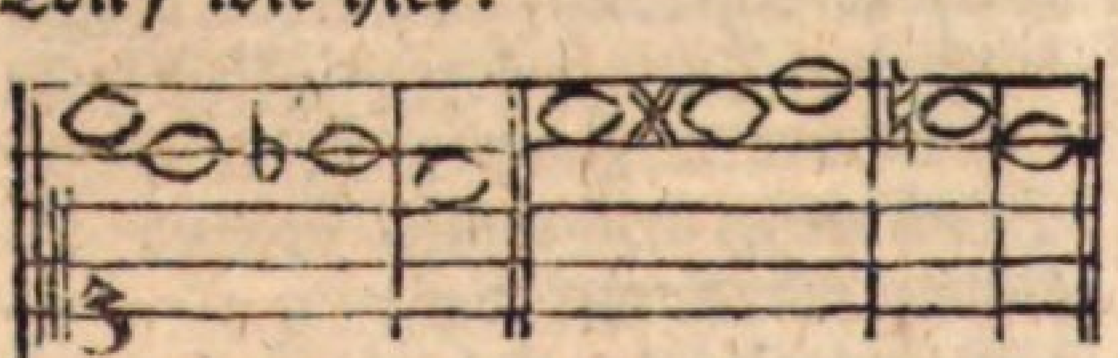
Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter dem franzöſiſchen Namen ton ſenſible nicht begriffen ſind. So iſt bey jedem Hauptſchluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil ſie allemal die Erwartung des Tones, deſſen Quinte ſie iſt, erweket. Ferner iſt die kleine Septime in dem weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieſelbe allezeit einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß **).

Aber

**) S. Ausweichung.
**) S. Septimenaccord.

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne ſtatt. Wenn man z. B. in dem Ton C dur heraufſteiget, und auf die große Septime h gekommen iſt: ſo muß man nothwendig von ihr auf c ſteigen; und ſo kann man im Herunterſteigen, wenn man auf den Ton f gekommen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben, ſondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben ſo wird in dem Geſang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein ✕, welches der Tonart nicht zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier ſtehenden Beyſpielen:

Hier und in allen ähnlichen Fällen iſt der erhöhte Ton ein Leitton in den über ihn liegenden halben Ton, weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica iſt **). Und ſo leiten auch die durch b oder ♮ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

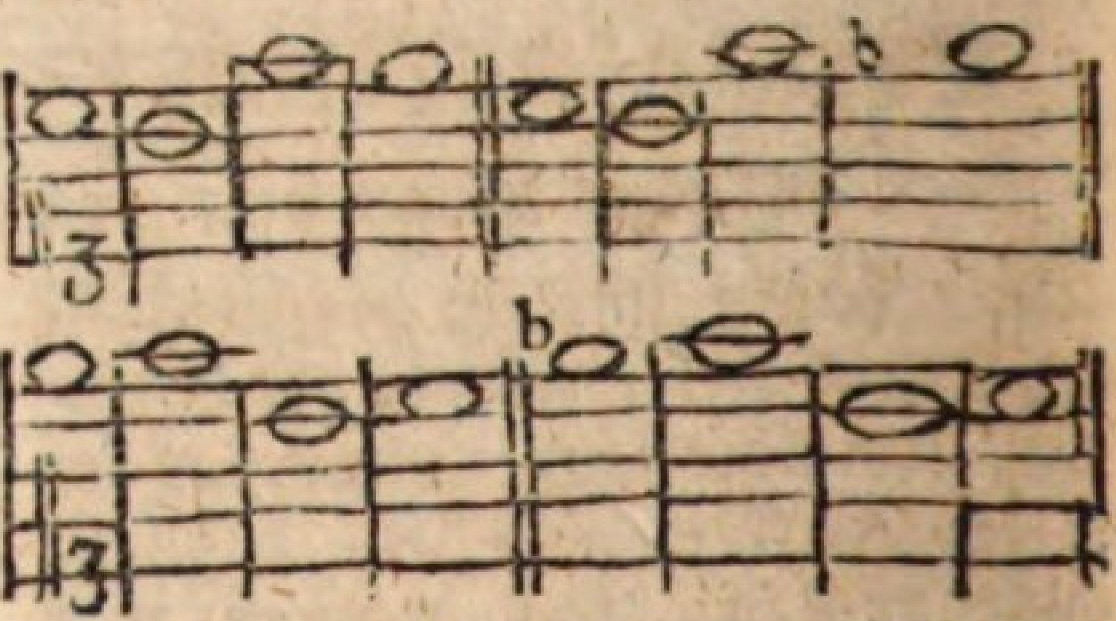


Denn ſie ſind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müſſen in die Terz der neuen Tonica treten.

**) S. Ausweichung.

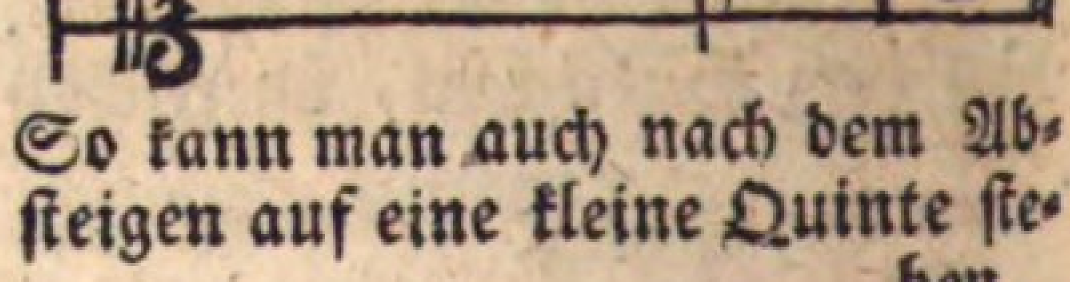
So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den ſogenannten Tritonus *) geſtiegen, oder gefallen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben; ſondern man muß nothwendig im erſten Fall noch einen Grad über ſich, im andern aber einen Grad unter ſich gehen.

Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird: ſo muß auch dieſe derſelben Regel folgen; ſo daß man nach dem Aufſteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton (nach Beſchaffenheit der Tonart) zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder ſteigen muß.



Alle dieſe Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen geſagt worden iſt, hinlänglich erklärt.

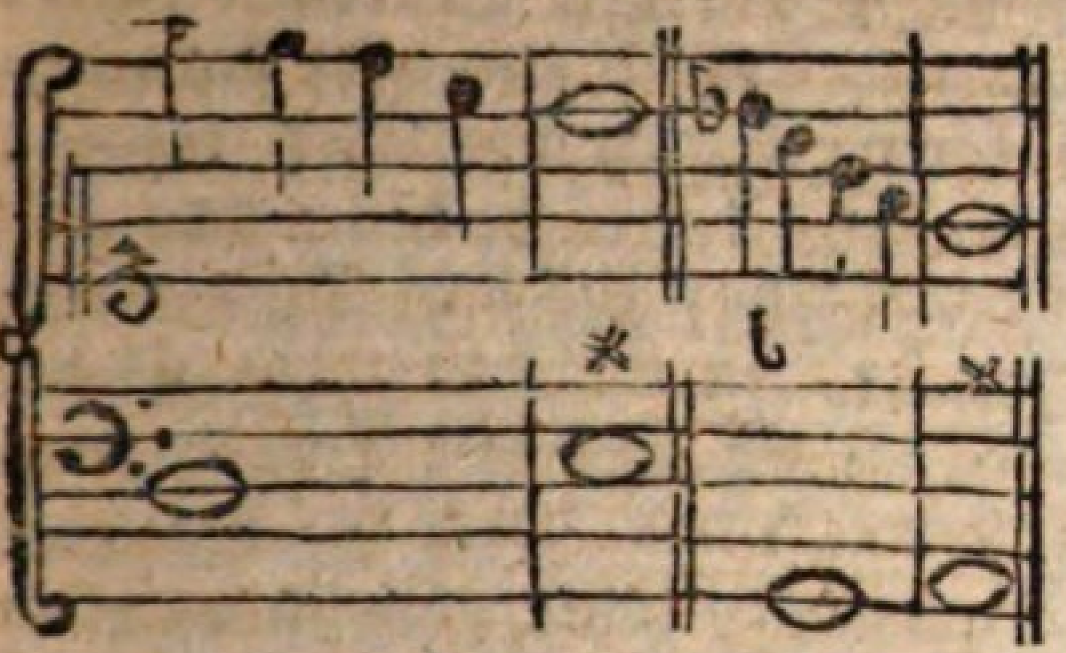
In der Phrygiſchen Tonart aber leidet dieſe Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Herunterſteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig ſtehen bleiben.



So kann man auch nach dem Abſteigen auf eine kleine Quinte ſtehen

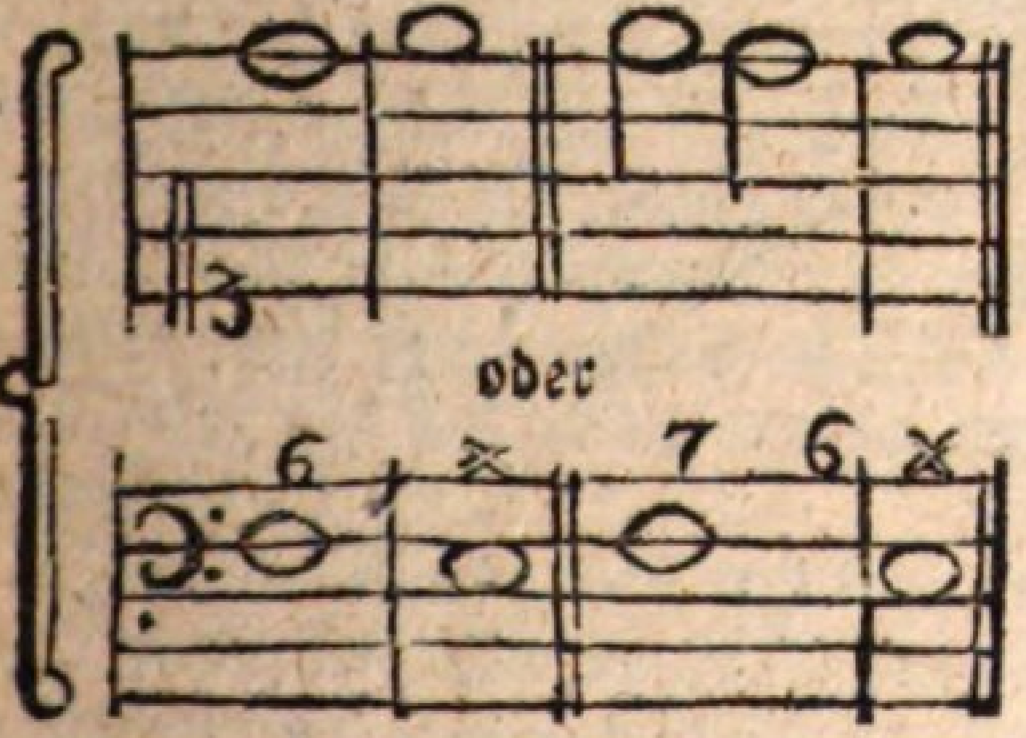
*) S. Tritonus.

hen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derſelben macht;

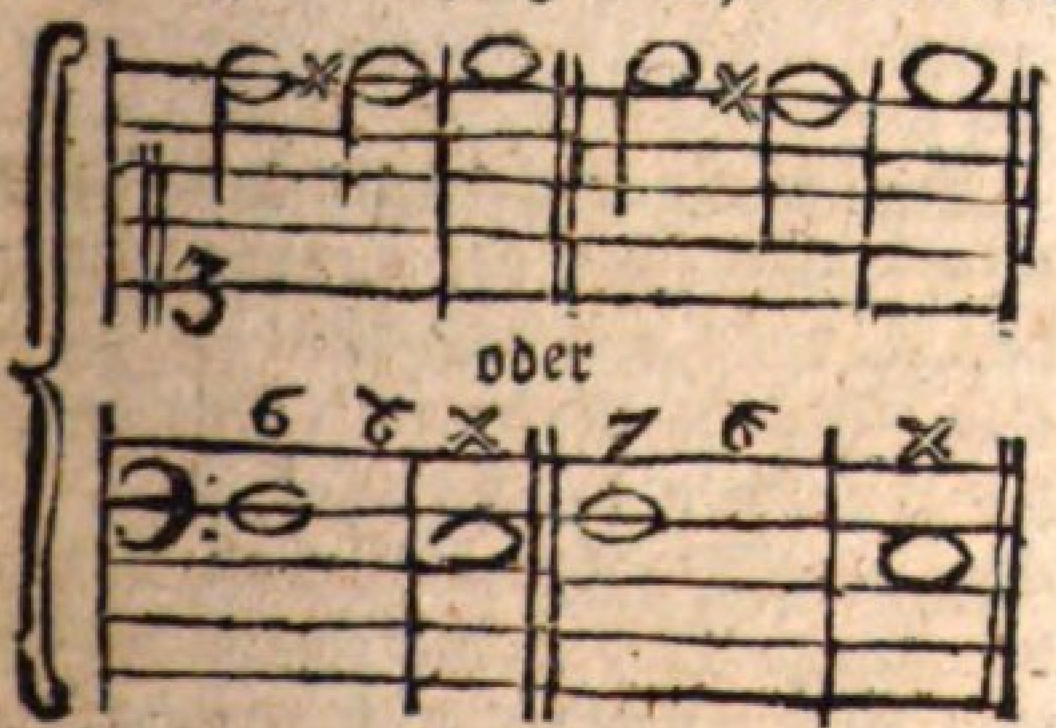


weil in dieſem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones iſt, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Diſcantſchluß in dieſer Tonart, indem die große Septime, anſtatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden iſt, zum Gebrauch der ſonſt verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anſtatt ſo zu ſtehen:



auf dieſe Weiſe gemacht worden:



Ueberhaupt alſo kann man ſagen, daß alle Töne, die gegen den würklich vorhandenen, oder von dem Gehör ſchon zum voraus gefühlten Grundton diſſoniren, Leittöne ſind, von denen man nothwendig, durch Herauf- oder Heruntertreten um einen Grad in die Conſonanz kommen muß.

Licht.

(Mahlerey.)

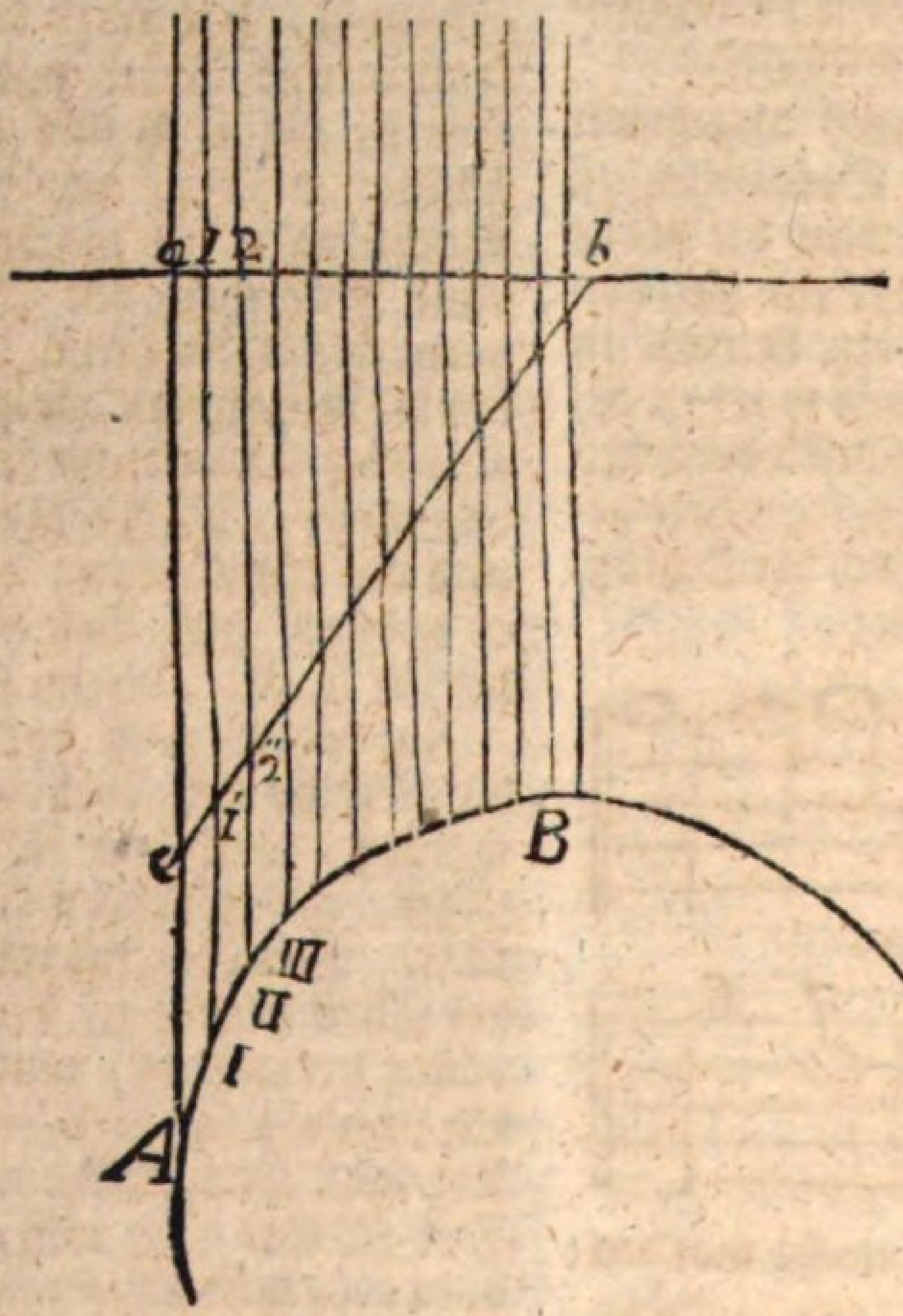
Der Mahler, dem daran gelegen iſt, alles, was zur Kunſt der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beſchaffenheit und Würkungen des Elements, wodurch uns die Körper ſichtbar werden, verſchiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunſt nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigſten davon hier auseinander ſetzen, und dem Künſtler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung deſſen, was er dadurch zum Behuf der Kunſt lernen wird, anheim ſtellen.

Zuvörderſt muß das Licht, als die Urſache der Farben angeſehen werden, weil kein Körper Farbe zeiget, als in ſofern Licht auf ihn fällt. Der Gegenſtand alſo, oder der Theil deſſelben, der des Lichts völlig beraubt iſt, muß nothwendig ſchwarz ſcheinen, von welcher Art ſonſt ſeine Farbe am Licht ſey. Der Körper ſey roth, gelb oder blau, ſo bald einem ſeiner Theile das Licht benommen iſt, wird derſelbe Theil ſchwarz.

Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenſtandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, ſo lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert ſich dieſes Rothe, und wird heller oder dunkler. Nur das allerhöchſte wieder abprellende Licht ändert

die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffält, weiß, die Farbe des Körpers mag ſeyn, von welcher Art man wolle.

Dieſes ſind bey der Farbengebung höchſt wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenſtandes aus dieſer Wirkung des Lichts entſtehet. Um dieſe Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu ſetzen, müſſen wir hier eine kleine Ausſchweifung machen. Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man ſich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorſtellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abſtand der Punkte, in welchen zwey nächſt aneinander liegende Linien auffallen, könne geſchätzt werden. Dieſes vorausgeſetzt ſtelle man ſich in dieſer Figur



die geraden paralaufenden Linien aA, 1 I, 2 II u. ſ. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und a b ſey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtſtrahlen in rechten Winkeln durchſchneidet; b c ein Faden von derſelbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen ſchief durchſchneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derſelben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anſchauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens a b das Licht in gleicher Stärke verbreitet ſey; weil die Punkte a 1, 12 u. ſ. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abſtehen. Darum wird der Faden a b in ſeiner ganzen Länge dieſelbe Farbe zeigen. Eben ſo ſieht man, daß auf dem Faden b c das Licht auch durch

ſeine ganze Länge gleich iſt, weil die Punkte c 1′, 1′ 2″ u. ſ. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie b c gleich weit aus einander ſtehen. Alſo wird auch dieſer Faden durchaus einerley Farbe haben; aber ſie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens ab, weil das Licht, das auf den Faden bc fällt, um ſo viel ſchwächer iſt, als das, was auf a b fällt, um ſo viel als die Linie c 1′ länger iſt, als die Linie a 1. Der Faden b c wird alſo ein dunkleres Roth haben, als der Faden a b.

Mit dem Faden A I B verhält es ſich ganz anders. Man ſiehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts ſich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey A. Der Abſtand der Punkte A I iſt der größte, I, II, etwas kleiner, II, III, wieder etwas kleiner u. ſ. f. Darum iſt das Licht zwiſchen A und I am ſchwächſten; zwiſchen I und II etwas ſtärker; zwiſchen II und III wieder etwas ſtärker; und ſo nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am ſtärkſten iſt.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung ſeiner rothen Farbe habe. Bey B wird ſie am helleſten ſeyn, und immer dunkler werden bis nach A; was aber unterhalb dem Punkt A iſt, wird wegen gänzlichen Mangel des Lichts ſeine Farbe völlig verlieren, und ſchwarz ſcheinen.

Man ſtelle ſich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; dieſe Kugel muß vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die ſie hat, zeigen. Da, wo das höchſte Licht auffält, wird ſie am helleſten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird ſie ſchwarz ſeyn. Zwiſchen dieſen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine beſondere Schattirung haben; welches nicht ſeyn würde, wenn man anſtatt der Kugel einen flachen Teller von derſelben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben ſo ſtarkes Licht fällt, als auf jeden andern, ſo bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieſelbige. Alſo machet die von der höchſten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten allmählig abnehmende Stärke deſſelben, und die daher entſtehende Mannichfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir ſie als eine Kugel, und nicht als einen flachen Teller ſehen. Daher iſt klar, daß die Geſtalt der Körper, in ſofern ſie nicht mehr durch die Umriſſe kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Alſo hat der Mahler vor allen Dingen die Würkung des ſtärkeren und ſchwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Urſachen herkomme, nämlich von der abſoluten Menge deſſelben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherſtehenden Figur erhellet, ſtärker oder ſchwächer wird. Die Veränderungen

der Farben, die dadurch verurſachet werden, müſſen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig ſeyn, und er muß dieſen Theil der Kunſt mit der Genauigkeit eines Naturforſchers ſtudiren, wie Leonbardo da Vinci gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur, oder Farbe des Lichts ſelbſt, weil auch dieſes die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. ſ. f. Man ſetze, daß der Mahler in ſeinem Zimmer einen vor ihm ſtehenden Gegenſtand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder von dem durch die Fenſter einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenſchein erleuchtet wird. Iſt die Luft hell und rein, ſo kommt alles Licht von dem blauen Himmel; iſt die Luft mit weißen Wolken überzogen, ſo kommt es von dieſen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieſes weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft ſchon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch dieſen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erforſchen. Am wichtigſten iſt dieſe Kenntniß in Abſicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenſtände zurükgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte beſonders gehandelt werden *).

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, iſt ſein Einfluß auf die Haltung und Würkung. Man findet nämlich, daß derſelbe Gegenſtand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Anſehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß ſich alle darauf befindliche Dinge beſſer oder ſchlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden nach dem ein ſtärkeres, oder ſchwächeres Licht darauf fällt, oder nach dem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeſchränkt iſt, oder nach dem das eingeſchränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel von der rechten oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Dieſe Betrachtung wird ſehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Würkung des Lichts auf das Gemählde überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen ſind in dem Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

Auf die Würkung der Stärke und Schwäche des Lichts muß der Mahler aufmerkſam ſeyn; jede mahleriſche Scene, ſowol in der lebloſen Natur, als in der ſittlichen Welt, bey hellem und dunkeln Himmel, bey Sonnenſchein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künſtlers betrachten. Je mehr er ſich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das ſtärkere, bald das ſchwächere Licht dem Gegenſtand giebt. So wird er finden, daß ein ſehr ſtarkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederſcheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes ſchädlich iſt, indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abſtechende Fleken ausſehen. Bey gewiſſen Anordnungen der Gegenſtände wird er gewahr werden, daß ein ſchwaches Licht alles matt macht, ein ſtarkes aber eine un-

*) S. Wiederſchein.

angenehme Zerſtreuung kleiner, heller und dunkeler Maſſen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyſpiel des da Vinci ſeine Bemerkungen aufſchreibt, auch bisweilen, wo er beſonders gute Würkungen des Lichts wahrgenommen hat, ſich derſelben durch flüchtige Entwürfe verſichert. Die Fälle, wie man die Gegenſtände in der Natur angeordnet antrifft, ſind unendlich; mancher Anordnung iſt ein ſtarkes Licht vortheilhaſt, da ein ſchwächeres bey einer andern Anordnung beſſere Würkung thut. Es iſt nöthig, dem Mahler, der ſeine Kunſt von Grund aus ſtudiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erſt ſich ſelbſt überzeuge, daß die Kunſt unerſchöpflich ſey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Anſehung der Verbreitung oder Ausdehnung des Lichts iſt zuvörderſt anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche ſich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das ſtärkſte Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite die Gegenſtände trifft, da die andre Seite blos von weit ſchwächerm, wiederſcheinenden Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht iſt das Tageslicht auf freyen uneingeſchränkten Plätzen, wo jeder Gegenſtand ſowol von oben, als von jeder Seite her, daſſelbe Licht empfängt. Das eingeſchränkte Licht entſtehet entweder vom Sonnenſchein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenſtände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen ſo bedekt ſind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf ſie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenſter hat, oder an dem Fuß hoher Berge und anſehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemeine verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeſchränkte Licht die beſte Würkung, nachdem die Anordnung und andre Umſtände des Gemähldes beſchaffen ſind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten iſt, und daß die Schatten, weil ſie gemäßiget ſind, nicht als ſchwarze Fleken erſcheinen. Nur für einzele Gegenſtände, wie die Portraite ſind, iſt ein genau eingeſchränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, ſondern beynahe nothwendig.

Ueber das eingeſchränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meiſten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beſte Würkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenſtände ſtehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, ſondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem oder flachem Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die ſchon für ſich ein vollſtändiges Gemähld ausmachen würde, am vortheilhafteſten durch ein ſehr genau eingeſchränktes und blos durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das die andern Figuren blos abglitſchend u. durch Wiederſcheine etwas erhellet

Am ſorgfältigſten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Würkung der Anord-

nung der Gegenſtände und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln in lauter kleine Maſſen verurſachet; denn dieſes iſt einer der wichtigſten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenſter hätte. Dieſes thut meiſtentheils eine ſehr ſchlechte Würkung, und iſt dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu ſtark, oder wie man ſagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenſtehenden Seite kommendes gedämpftes Licht ſehr vortheilhaft ſeyn, weil es die allzudunkeln Schatten mildert.

Bisweilen ſieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes ſehr gedämpftes Licht herrſcht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes ſtärkeres Licht erhöhet wird, und dieſes kann eine ſonderbar gute Würkung thun. In der Churfürſtlichen Gallerie in Dresden iſt eine ſehr ſchöne Landſchaft von Ruisdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorſtellt, darin ſolche helle Blike eine fürtreffliche Würkung thun. Herr Zink, der ſie geſtochen, hat in Behandlung dieſer hellen Lichter große Geſchiklichkeit gezeiget.

Alle dieſe Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder ſchädliche Würkung des Lichts für die Gemählde in der Natur ſelbſt. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit dieſen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meiſter machen kann. Die Arbeiten des Corregio werden ihn lehren, wie bey ſehr ſtarkem Lichte dennoch in dem Gemählde, ſowol in den hellen als in den dunkelen Stellen, eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie ſtatt haben könne. Die Gemählde der ältern Venetianiſchen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchſten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

* *

Von dem Lichte, in Rückſicht auf Mahlerey, handeln ausführlicher: In lateiniſcher Sprache: Joh. Schäffer, in ſ. Graph. §. 35. S. 132 u. f. Lumen et umbra quintum eſt quod ad pictur. pertinet. Voco autem illud rerum eâ parte, quâ luci ſunt expoſitae, illuſtrationem; et averſâ, quâ non ſunt, inumbrationem juſtam. — In italiäniſcher Sprache: Lomazzo, in dem 4ten Buche ſeines Trattato dell' arte della pittura, S. 211 und zwar unter folgenden Aufſchriften, welche ich hier zuſammen anführe, da ſie bey ihm in Einem Ganzen verbunden ſind, obgleich verſchiedenes zu den folgenden Artikeln gehöret.) Della virtù del lume; della neceſſità del lume; che coſa ſia lume; diviſione del lume; del lume primario; del ſecondo lume primario; del lume ſecondario; del lume diretto; del lume rifleſſo; del lume rifratto; in che modo tutti i corpi ricevano lume, ò poco, ò oſſai; de gl' effetti che partoriſce il lume ne i corpi in generale; de gl' effetti che partoriſce ne i corpi terrei; de gl' effetti che partoriſce il lume ne' corpi aquei; de gl' effetti che partoriſce ne i corpi aerei; de gl' effetti che partoriſce il lume ne i corpi ignei; de gl' effetti che fa il lume ne i colori; de gl' effetri che fa il lume in qualunque ſuperficie; Qualmente

te i corpi vogliono havere ſe non un hume principale a gli altri; come ſi diano i lumi a corpi; della ſciagrafica; delle ombre de'corpi ſecondo la veduta anottica; delle ombre de' corpi ſecondo la veduta ottica; delle ombre de' corpi ſecondo la veduta catottica. — Giovb Armenini, im 2ten Buche, S. 49 ſ. Veri Precetti della Pittura, und zwar, De' varii lumi che uſano i Pittori ne' loro diſegni; con quali nodi, e da qual parte nel ritrare i rilieni, i naturali e le ſtatue, ſi pigliano, che facciano bene; quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, con una univerſal deſcrittione che ſerve a tutti, e come ſi moderi, mediante il buon giudicio di chi opera. — Laireſſe, im 5ten Buche ſeines großen Mahlerbuches Bd. 2. in folgenden Kapiteln: Von dem Licht und Beragung oder Beleuchtung; von der Beſchaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerſchein in dem Waſſer; von dem Schlagſchatten nach den verſchiedenen Lichtern; von dem Widerſchein oder den Reflexionen; daß das Sonnenlicht in Anſehung des Schattens keine größere Kraft, als ein gemeines Licht hat; von dem Schlagſchatten in den Sonnenſchein; wie man das Sonnenlicht in einem von allgemeinem Licht beleuchteten Stück vorbilden ſoll; daß die Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht nicht glüender ſeyn, als in einem gemeinen Licht; von dem Unterſchiede der Schlagſchatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entſpringen; ſonderbare Anmerkungen, welche in dem Sonnenlichte wahrzunehmen ſind; die drey Eigenſchaften der Sonne; von der Natur der Sonne, in Anſehung der Länder, welche man vorbildet; von der Sonnenbeleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenſchaften der Sonne und anderer Lichter, in ihren weſentlichen Vorbildungen und den verſchiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde, wegen ſeiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, von Fackeln, Lampen, Kerzen und Feuer; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zuneigung der Lichter nach der beſondern Art der Hiſtorien, nebſt einer Tafel von den unterſchiedenen Lichtern; Und in dem 6ten Buche im 2ten Kapitel: Von dem Licht, den Geſtalten und der Vereinigung in den Landſchaften; In dem 7ten Buche, im 4ten Kap. Von der Erwählung der Betagungen ... bey den Contrefaiten. Ferner du Puy de Grez, in ſeinem Traité ſur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 184 u. f. Du clair obſcur; du jour de reflexion; du jour principal; Comment le jour principal et de reflexion ſe pratiquent dans les lieux couverts et clos. — Hagedorn, in der 47ten ſeiner Betrachtungen, S. 663 Von der Beleuchtung der einfachen Gruppe, und ganzer Partien in ihrer Verbindung. — C. F. Prange, im 3ten Abſchn. S. 98 u. f. f. Akademie der bildenden Künſte, vom Licht und Schatten überhaupt; von Austheilung des Lichtes und Schattens; von der Schattirung - u.a.m.—

Lichter.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung ſeine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, iſt, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die daſſelbe in ſeiner ganzen Stärke bekommt; alſo nur ein ſolches Licht: aber auf einem viel-

vielförmigen Körper ſieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Geſicht, worauf ein ſtreifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Naſe, auf dem Kinn und auf der höchſten Rundung der Baken Lichter zeigen, wenn dieſe Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts ſo hervorſtehen, daß ſie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorſtehenden Theilen vorbeyglitſchet.

Man muß ſich das eingeſchränkte Licht als einen Strohm vorſtellen, der ſeine beſtimmte Ufer und Gränzflächen hat. So iſt das Licht das durch eine vierekigte Oeffnung, wie ein Fenſter, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeſchloſſener Lichtſtrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen ſind, ſo neben dieſem Strohm, daß nur einige herausſtehende Theile ſich in denſelben eintauchen, da andre außer ihm liegen, ſo erſcheinen die Lichter auf dieſen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde iſt eine Sache, wozu eine mathematiſche Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perſpektiv nur durch würklich geometriſche Beſtimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler ſelten das Licht mit dieſer Genauigkeit behandeln, ſo ſiehet man gar oft Lichter auf Gemählden verſtreut, deren Daſeyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kañ erklärt werden.

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometriſche Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen ſollten die, welche Anleitungen zur Perſpektiv für die Mahler ſchreiben, auch dieſe Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaßen eine Probe der Behandlung dieſer Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeſchränktem Lichte der Lichtſtrohm nach ſeiner Größe, nach ſeiner Figur und nach ſeiner Richtung genau beſtimmt werden. Er kann coniſch, cylindriſch, prismatiſch u. ſ. f. ſeyn. Nächſt dieſem muß die eigentlicheLage desLichtſtrohms in Abſicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes beſtimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von ſeinem Gemählde, und iſt die Höhe jedes Gegenſtandes darauf beſtimmt, ſo kann er genau ſagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtſtrohm, und welche auſſer demſelben liegen.

Hiernächſt kommen ſowol der Horizont des Gemähldes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles, was über dem Horizont iſt, ſein Licht niedriger hat, als was unter ihm ſteht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, keine Lichter haben kann, als auf ſeiner linken Seite.

Wir berühren dieſe Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie geſagt, in die Abhandlung der Perſpektiv gehört. Wenn in einem hiſtoriſchen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, ſo hätte der Künſtler die Theorie zur ſichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieſelbe zeigen. Aber der Hiſtorienmahler ſetzet ſeine meiſten Figuren entweder aus der Phantaſie hin, oder nimmt ſie aus geſam-

melten ſogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber ſicher ſeyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perſpektiviſchen Regeln beſtimmen.

Ungemein viele Fehler, ſowol gegen die Perſpektiv, als insbeſondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entſtehen daher, daß die Mahler ihre hiſtoriſchen Stüke aus Studien zuſammenſetzen, davon jedes aus einem eigenen Geſichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und ſchattirt worden, und dann glauben, ſie können ohne genaue Beſtimmung der perſpektiviſchen und optiſchen Regeln dieſe Studien durch ohngefähre Schätzung ſo verändern, daß ſie in die Perſpektiv und Beleuchtung des Gemähldes paſſen.

* *

Auſſer den, bereits bey dem Artikel Licht angezeigten, zum Theil hierher gehörigen einzeln Kapiteln, aus dem Lomazzo und dem Laireſſe, handelt dieſer noch im 11ten Kap. des 5ten Buches ſeines großen Mahlerbuches, „Von Anbringung verſchiedener Lichter in einem Stucke (hiſtor. Gemählde)“ — und im 8ten Kap. des 6ten Buches, „Von den Lichtern in einer Landſchaft.“ — —

Lichter.

(Redende Künſte.)

Cicero nennt *) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche beſonders hervorſtechen orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu ſeyn ſcheinen, was die griechiſchen Rhetoren σχηματα nennen. Es ſind alſo einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns ſtärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher ſie einverleibet werden; ſie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verurſachen plötzlich einen ſtärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würkung der Rede; wie wenn in einem ſanften und gelaſſenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas ſehr ſanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorſtellungen, die blos den Verſtand erleuchten ſollen, auf einmal das Herz in Empfindung geſetzt wird. Ueberhaupt alſo können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerkſamkeit auf Vorſtellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden: ſehr kräftige Denkſprüche, Machtſprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorſtechenden Nachdruk.

Dergleichen Lichter ſind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um ſo viel nothwendiger, weil die Einförmigkeit der Würkung, ob dieſe gleich an ſich noch ſo ſtark iſt, doch allmählig in eine der Aufmerkſamkeit ſchädliche Zerſtreuung ſetzt. Selbſt das Brauſen eines ſtarken Waſſerfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen ſeiner Einförmigkeit in die Länge faſt unmerkbar. Darum muß in den Werken der ſchönen Künſte, die wir nach und nach vornehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerkſamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey erſten Abſchnitten des 9ten Buches faſt alles beyſammen, was hierüber kann geſagt werden.

In der Muſik iſt dieſes eben ſo nöthig, als in der Rede. Da kann eine plötzliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Verſetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Geſanges, oder der Harmonie, daſſelbe bewürken.

*) Brut. c. 79. Orat. c. 25.

(*) Die

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden ſich, bey dem Art. Figur angezeigt. — Auſſer dieſen handeln, im Ganzen, hievon noch, J. J. Riedel, im 13ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. und Künſte, S. 228 der 1ten Ausg. — und A. H. Schott im 1ten Th. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 173. S. 164.

Licht und Schatten.

(Zeichnende Künſte.)

So oft ein eingeſchränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entſtehen auch Schatten, ſo daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung ſtehen; beſonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angeſehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieſer beyden Erſcheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenſtände entſpringende Vermiſchung des Lichts und Schattens an herausſtehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Geſtalt derſelben dem Auge ſichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus ſeiner Rundung entſtehenden Vermiſchung des Lichts und Schattens uns nicht, wie er würklich iſt, als eine Kugel, ſondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen iſt die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung, veränderten Lichts und Schattens ein Hauptſtük der Wiſſenſchaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig beſtimmten geometriſchen und optiſchen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit, in den Anleitungen zur Perſpektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts und Schattens hängt ein großer Theil, ſowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähldes ab; aber dieſes allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Abſicht auf das Helle und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz *).

*) Betrachtungen über die Mahlerey. Man ſehe auch den Artikel Helldunkel.

✣ ✣

Auſſer den bey dem Art. Licht angeführten Schriften, handeln hiervon unter mehrern, ausführlicher, de Piles, in dem Cours de peinture, Oeuvr. T. II. S. 285 u. f. als Du clair obſcur — des moyens qui conduiſent à la pratique du clair obſcur — preuves de la neceſſité du clair obſcur dans la peinture — Demonſtration de l'effet du clair obſcur, und Ebend. an einzeln Stellen in ſeinen Converſations ſur la peinture, Oeuvr. T. IV. S. 136. 140. 162. 178. 221. — Hagedorn, in der 46ten ſeiner Betrachtungen, S. 653. Von der Erhöhung und Mäßigung des Lichtes und des Schattens. — Auch läßt ſich hieher noch im Ganzen des Athan. Kircheri Ars magna Lucis et Umbrae in X. lib. digeſta, Amſtel. 1671. fol. rechnen. —

L i e b e.

(Schöne Künſte.)

Dieſe allen Menſchen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen ſo reiche Leidenſchaft wird in allen Gattungen der Werke des Geſchmaks vielfältig zum Haupt-

gegenſtand; aber von keiner wird ein ſo vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande seyen, dem Künſtler über den Gebrauch und die Behandlung derſelben gründliche Vorſchläge zu thun, müſſen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus ſchiken.

Der erſte Urſprung der Liebe liegt unſtreitig in der blos thieriſchen Natur des Menſchen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranſtaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thieriſche Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß dieſe Leidenſchaft ihre Wurzeln in dem Fleiſch und Blut des thieriſchen Körpers hat, aber ihre Aeſte hoch über der körperlichen Welt in die Sphäre höherer Weſen verbreitet, wo ſie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob ſie gleich in ihrer erſten Anlage eigennützig iſt, zeuget ſie doch in rechtſchaffenen Gemüthern die edelſten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichſten Freundſchaft und einer alles eigene Intereſſe vergeſſenden Großmuth. Sie zielt im Grunde auf Wolluſt, und iſt doch das kräftigſte Mittel von der Wolluſt ab- und auf ſeligere Empfindungen zu führen; iſt furchtſam und oft kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchſten Muthes ſeyn; iſt ein in ihrem Urſprung niedriges ſchamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Urſach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieſes widerſprechend, oder übertrieben vorkommt, ſind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künſtler muß die verſchiedenen Geſtalten, die dieſe Leidenſchaft annimmt, und ihre verſchiedenen Würkungen genau unterſcheiden, wenn er ſie ohne Tadel behandeln ſoll. Wir wollen alſo die Hauptformen derſelben unterſcheiden, und über jede einige dem Künſtler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wolluſt verwilderten Menſchen, die blos auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfniſſes abzielt, kann nach Beſchaffenheit der Umſtände in eine höchſt gefährliche Leidenſchaft ausbrechen und äußerſt verderbliche Folgen nach ſich ziehen. Dieſe durch Hülfe der ſchönen Künſte noch mehr zu reizen, in das ſchon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, iſt der ſchändlichſte Mißbrauch, deſſen ſich Mahler und Dichter nur allzu oft ſchuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wolluſt reizen, laſſen ſich ſchlechterdings keine Entſchuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menſchen den geringſten Eindruk machten. Die fleiſchlichen Triebe, ſo weit die Natur ihrer bedarf, ſind bey Menſchen, die ihr Temperament nicht durch Ausſchweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit ſtark und lebhaft genug: alſo iſt es Narrheit ſie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüſtlinge zu arbeiten, erniedriget den Künſtler. Wer ſollte ohne Scham ſich zum Diener ſolcher unter das Thier erniedrigten Menſchen machen, wenn ſie auch von hohem Stande wären?

Deswegen iſt die Liebe, in ſofern ſie blos thieriſche Wolluſt iſt, kein Gegenſtand der Künſte, als in ſofern dieſe dienen können, die ſchädlichen Folgen derſelben in ihrer ekelhaften Geſtalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können

nen Mahler, Dichter und Schauſpieler die höchſte Kraft ihrer Talente ſehr nützlich anwenden. Der berühmte berliniſche Zeichner, Hr. **Daniel Chodowiezki**, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthſchen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächſt auf dieſe ganz thierliſche Liebe folget die zwar unſchuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umſtänden der Perſonen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine ſolche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und ſehr unglüklich machen. Es iſt daher höchſt wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbeſonnenheit, womit ſie ſich bisweilen einer ſolchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteſte vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geſchehen, die würklich abſchrekend iſt. In Romanen und in dramatiſchen Stüken wird gar oft der Fehler begangen, daß ſolche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch ſo vorgeſtellt werden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeſchrekt wird. Denn ſelbſt der unglüklichſte Ausgang, wenn er mehr Mitleiden als Furcht erweket, thut hier der Abſicht keine Genüge. Man hat ja Beyſpiele, daß ſogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umſtänden begleitet geweſen, wodurch bey ſchwachen, enthuſiaſtiſchen Menſchen eine Luſt erwekt worden iſt, auch ſo zu ſterben. Darum muß von einer ſolchen Leidenſchaft mehr die Thorheit, Unbeſonnenheit und das Verwerfliche derſelben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu ſind mehrere Dichtungsarten geſchikt. Die erzählende, ſie ſey ernſthaft oder comiſch, die dramatiſche und die ſatyriſche Poeſie ſchiken ſich dazu, und ſelbſt die lyriſche ſchließt dieſen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zwek arbeiten will, ſo muß er große Vorſichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatiſchen können wir auch die unglüklichſte Liebe nicht empfehlen, weil ſie doch immer in ihrem eigentlichen Weſen etwas kleines und phantaſtiſches hat, das den Charakter hoher Perſonen, dergleichen dieſes Trauerſpiel aufführen ſoll, erniedriget.

So hat **Corneille** in ſeinem Oedipus den Theſeus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm dieſe würklich ſchimpfliche Empfindung zuſchreibt:

> Periſſe l'Univers pourvû que Dircé vive!
> Periſſe le jour même avant qu'elle s'en prive!
> Que m'importe et le ſalut de tous?
> Ai-je rien à ſauver, rien à perdre que vous?

Eine ſolche Liebe iſt völlige Raſerey, und erwekt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingeſehen, daß die Liebe höchſt ſelten als eine wahre tragiſche Leidenſchaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfallen, das Beyſpiel des **Hippolytus** vom Euripides als eine Einwendung gegen dieſe Anmerkung anzuführen, ſo geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechiſche Dichter

ter dieſen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragiſch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und ſie herrſchte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Beſtrebung dagegen kämpfte, das ſelbſt da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrükte, ſich groß zeigte. Aber Männer, beſonders hohe Perſonen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge einer unglüklichen Liebe unterliegen zu laſſen, iſt in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann ſogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerſpiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyſpiel anzuführen, daß in der *Rodogüne* die Scene zwiſchen dem Seleucus und Antiochus etwas abgeſchmaktes habe, beſonders die läppiſch galanten Seufzer des Seleucus:

— Ah deſtin trop contraire! —
— — —
L'amour, l'amour doit vaincre, et la triſte amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, et le cede avec gloire;
Cet effet de vertu couronne ſa memoire:
Mais lorsqu'un digne objet a ſçu nous enflamer,
Qui le cede eſt un lache.

Dergleichen Geſinnungen ſchiken ſich für eine ſcherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen Geken ſchildern will.

Es iſt alſo höchſt ſelten, daß die Liebe Aeußerungen zeiget, die ſie zum Gegenſtand des hohen tragiſchen machen. Wie ſtark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch ſeyn mögen, ſo wiſſen doch erfahrnere Kenner der Menſchen, daß ſie vorübergehend ſind, und im Grund etwas blos phantaſtiſches zur Unterſtützung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hinderniſſe in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht ſelten eine wahre comiſche Geſtalt an. Sie ſcheinet von allen Leidenſchaften diejenige zu ſeyn, die den Menſchen am meiſten hintergeht, und ihn auf die vielfältigſte Art täuſchet. Es kann ſeinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comiſchen Würkungen derſelben in einem Lichte vorſtellen, wodurch beyde Geſchlechter gewarnet werden, ſich vor einer Leidenſchaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieſes iſt eigentlicher und guter Stoff für die comiſche Schaubühne.

Eine edle, mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hinderniſſen zuletzt glüklich wird, iſt ein überaus angenehmer Stoff zu dramatiſchen, epiſchen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es iſt ſchwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der ſo viel reizende Gemählde, ſo mancherley entzükende Empfindungen, ſo liebliche Schwärmereyen einer Wolluſt trunkenen Seele, darbietet, als dieſer. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen ſchätzbaren und angenehmen Würkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weiſe zu entwikeln. Es iſt gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Würkungen hervorbringen

bringen und der ganzen Gemüthsart eine höchſt vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtſchaffenen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle gute Eigenſchaften und Geſinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, den keine andre Leidenſchaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht ſeine jüngern Leſer in gefährliche Weichlichkeit und phantaſtiſche Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben und geliebt zu werden! Die ſchönſten und unſchuldigſten Gemählde von der Glükſeligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbſt die unſchuldigſte Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Weſen größere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrſcht, und das Gemüth, das ſich ſonſt blos der feinern Wolluſt der lieblichſten Empfindungen überließe, bey würkenden Kräften erhält. So hat Klopſtok der höchſten Zärtlichkeit des Lazarus und der Cidli durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrſchung der Herzen zu benehmen geſucht; nur Schade, daß dieſe Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten ſollte, ſelbſt etwas ſchwärmeriſches hat. Durch eine geſetztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geſchützet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch ſchwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Die Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen ſetzen; ſonſt läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe ſehr ſchädlich zu werden. Es wäre hierüber noch ungemein viel beſonderes zu ſagen; aber wir müſſen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, ſtehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf ſehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Würkungen, die ſie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glükſeligkeit, womit ſie verbunden iſt, vorzuſtellen.

* *

Nächſt dem, was gegen Liebe gewiſſer Art in tragiſchen Werken, Hr. von Voltaire, in verſchiedenen ſeiner Vorreden vor ſeinen Trauerſpielen, geſagt, und Hr Sulzer hier benutzt hat, hat ſich Marmontel derſelben, in ſeiner Apologie du Theatre (Merc. 1758. Nov. und Dec. 1759. Jan. Deutſch, Leipz. 1766. 8.) und in ſeinen Abhandlungen bey den Chef d'Oeuvr. dramatiques, deutſch, Leipz. 1774. 8. ſo wie in der Poetique, Bd. 2. Kap. 12. S. 187 u. f. angenommen. — Von der Liebe, im Luſtſpiel handelt Cailhava, in dem 21ten Kap. des 1ten Bd ſeiner Art de la Comedie, S. 367.

Liebhaber.

(Schauſpielkunſt.)

Die Perſonen, welche im Schauſpiel die Rolle eines Verliebten hat. Wenn die Geſellſchaft der

Schauſpieler vollkommen ſeyn ſoll, ſo müſſen Liebhaber von mehr als einer Art darin ſeyn. Denn die comiſche Liebe erfodert eine ganz andere Vorſtellung, als die ernſthafte *). Die Rolle der Liebhaber iſt gewiß nicht die leichteſte. Die ernſthafte und edle Liebe erfodert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Weſen. Das beſte Stük kann durch eine ſchlechte Figur, oder durch ſchlechte Manieren ſo verdorben werden, daß das Ernſthafte poßirlich, und das Zärtliche abgeſchmakt wird; wovon leider die Beyſpiele auf der deutſchen Bühne nicht ſehr ſelten ſind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Geken, oder doch ungeſchikten und gar nicht liebenswürdigen Menſchen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea iſt?

Der Schauſpieler muß die äuſſerſte Sorgfalt anwenden, die Perſonen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der ſchlechten Aufmunterung, die die deutſche Schaubühne bis hieher erfahren hat, iſt nicht zu erwarten, daß auch der verſtändigſte und uneigennützigſte Vorſteher der Bühne allemal ſolche Leute finde, die dieſen Rollen eine Genüge leiſten.

*) S. Liebe.

Lied.

(Dichtkunſt.)

Man hat dieſen Namen ſo mancherley lyriſchen Gedichten gegeben, daß es ſchwer iſt den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterſcheidet. Wir haben ſchon mehrmal erinnert, daß ſich die Gränzen zwiſchen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterſchieden ſind, nicht genau beſtimmen laſſen *). Die Ode und das Lied haben ſo viel gemeinſchaftliches, daß ſowol der eine, als der andre dieſer beyden Namen, für gewiſſe Gedichte ſich gleich gut zu ſchiken ſcheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, ſind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopſtok unter der allgemeinen Aufſchrift Oden herausgegeben hat **). Will man aber das Lied von der Ode würklich unterſcheiden, ſo könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für daſſelbe angenommen werden.

Zur äußern Unterſcheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und ſo eingerichtet ſeyn, daß die Melodie einer Strophe ſich auch auf alle übrigen ſchikte; da die Ode entweder blos zum Leſen dienet, oder, wenn ſie ſoll geſungen werden, für jede Strophe einen beſondern Geſang erfodert. Nach dieſem angenommenen Grundſatz würde das Lied ſich von der Ode in Abſicht auf das Aeußerliche, oder Mechaniſche, ſehr merklich unterſcheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einſchnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen; oder noch beſſer würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt wer-

*) S. Art Gedicht II. Th.

**) Z. B. der Schlachtgeſang S. 71; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied S. 274 ſind beſſer Lieder, als Oden zu nennen.

werden, da jede ſich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Geſanges dieſes erfodert *). Die Ode bindet ſich nicht an dieſe Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einſchnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten ſich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erſte Strophe in den Einſchnitten, Abſchnitten, und Schlüſſen der Perioden, allen übrigen zum Muſter dienen. In der Ode hingegen würden die verſchiedenen Strophen ſich blos in Abſicht auf das mechaniſche Metrum gleich ſeyn, ohne alle Rückſicht auf das Rhythmiſche, das aus dem Sinn der Worte entſteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulaſſen, welche die Ode ſich erlaubt; ſondern in allen Verſen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphiſchen Ode. Denn eine ſolche Gleichförmigkeit iſt für den leichten Geſang ſehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenſchaften des Liedes, das ſich vollkommen für die Muſik ſchiket, findet ſich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnſtiel herausgekommenen **Oden mit Melodien.**

Mit dieſem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinſtimmen, und in Abſicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten ſeyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts geſagt werden, weil durchaus dieſelbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt ſich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton der andern, auch verſtattet ſie wol gar mehrere leidenſchaftliche Aeußerungen von verſchiedener Art, ſo daß eine Strophe ſanft fließt, da die andern ungeſtüm rauſchen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht ſtatt haben. So ſtark, oder ſo ſanft die Empfindung im Anfange deſſelben iſt, muß ſie durchaus fortgeſetzt werden.

Der Geiſt des eigentlichen Liedes, in ſofern es von der Ode verſchieden iſt, ſcheinet überhaupt darin zu beſtehen, daß der beſungene Gegenſtand durchaus derſelbige bleibet, damit das Gemüth dieſelbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenſtand der Empfindung von mehreren, aber immer daſſelbe würkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es ſoll eine einzige leidenſchaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieſelbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrſcht wird, könnten faſt alle Vorſchriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, ſo dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verſchiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er ſich aber auch nicht die geringſte von den Ausſchweifungen auf andre Gegenſtände, die der Ode ſo gewöhnlich ſind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, ſo müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorſtellung von der Glükſeligkeit der

*) S. Cadenz.

der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorſtellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verſtärken will, ſelbſt ſo ganz durchdrungen ſey, daß alle andre Vorſtellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeſchloſſen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er beſingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeſchränktes Gefallen an dieſer Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann ſich ſeine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß ſie durchaus dieſelbe ſeyn.

Wenn man bedenket, wie wenig oft dazu erfodert wird, die Menſchen in leidenſchaftliche Empfindung zu ſetzen *); und wie leicht es iſt, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr ſchmeicheln, immer lebhafter zu machen, ſo wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranſtaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, beſonders wenn mehrere Menſchen in einerley Abſicht verſammlet ſind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in ſehr lebhafte Empfindung ſetzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in ſtiller und ruhiger Empfindung für ſich ſtaunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzuloken; ſo wie bey gegenſeitigen Anläſſen das Lachen eines einzigen eine ganze Geſellſchaft lachen macht. Man hat Beyſpiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menſchen ganze Schaaren furchtſam, oder beherzt gemacht hat. Und wie oft geſchieht es nicht, daß man in Geſellſchaft vergnügt und fröhlich iſt, lacht und ſcherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht ſind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wiſſen warum? Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen ſind davon angeſtekt worden.

Hieraus iſt abzunehmen, daß bey gewiſſen Gelegenheiten ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne beſondere Kraft ſeines Inhalts, ungemein große Würkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum ſind da weder tiefſinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheſte iſt zum Lied das beſte, wenn es nur ſehr genau in dem Ton der Empfindung geſtimmt iſt.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art ſeyn. Entweder ſchildert der Dichter ſeine vorhandene Empfindung, ſeine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. ſ. f. oder er beſinget den Gegenſtand, der ihn, oder andere in die leidenſchaftliche Empfindung ſetzen ſoll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen ſolcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten dieſe lehrenden Lieder nicht gern verworfen ſehen, obgleich unſer größter Dichter **) ſie nicht zulaſſen

*) S. Empfindung; Leidenſchaft.

**) Klopſtok in der Vorrede zu ſeinen verbeſſerten geiſtlichen Liedern.

ſen will. Aus dieſen drey Arten entſteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern Art iſt. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünſtelt, und ſo viel immer möglich durch das ganze Lied ſich ſelbſt gleich ſeyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zuſammengeordnet ſind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müſſen kurz und höchſt natürlich ſeyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerkſamkeit auf erforſchendes Nachdenken leiten, folglich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen ſowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig ſeyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchſt popular ſeyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuverſichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Setzet man zu dieſem noch hinzu, daß das Lied, ſowohl in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichteſten Wolklang haben müſſe, ſo wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter deſſelben ziemlich vollſtändig haben.

Daß das nach dieſem Charakter gebildete und von Muſik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menſchen völlig einzunehmen, iſt eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn ſchon der Geſang ohne vernehmliche Worte, ſo wie er ſich zum Lied ſchiket, (wovon im nächſten Artikel beſonders geſprochen wird,) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken; kommen nun noch die eigentlichſten auf denſelben Zwek abzielenden Vorſtellungen dazu, und wird beydes durch das Beſtreben des Singenden, ſeine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr geſtärket: ſo bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der ſchönen Künſte nichts gleich kommt. Denn das blos Mechaniſche des Singens führet ſchon etwas, den Affekt immer mehr verſtärkendes mit ſich. Die höchſte Würkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menſchen zugleich feyerlich abgeſungen wird, weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden *), die leidenſchaftlichen Eindrüke am ſtärkſten werden, wenn mehrere zugleich ſie äußern.

Unter die wichtigſten Gelegenheiten großen Nutzen aus den Liedern zuziehen, ſind die gottesdienſtlichen Verſammlungen, zu deren Behuf unter allen geſitteten Völkern alter und neuer Zeiten beſondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anſtalten, iſt gewiß keine ſo wichtig, als dieſe. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Verſammlung das Lied ſelbſt mitſingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beſte Kirchenmuſik, die man blos anhört. Denn es iſt ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Muſik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man ſelbſt mitarbeitet. Die geiſtlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir ſie ſingen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte ſeine Kraft weit ſtärker, als beym Leſen.

Des-

*) S. Leidenſchaft.

Deswegen ſollten die, denen die Veranſtaltungen deſſen, was den öffentlichen Gottesdienſt betrifft, aufgetragen ſind, ſich ein ernſtliches Geſchäfft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beſte zu veranſtalten. Unſre Voraͤltern ſcheinen die Wichtigkeit dieſer Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man ſie itzt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Abſingen derſelben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angeſehen, itzt aber wird dieſes ſehr vernachläßiget. Zwar haben unlängſt einige unſrer Dichter, durch das Beyſpiel des verdienſtvollen Gellerts ermuntert, verſchiedene Kirchenlieder verbeſſert, auch ſind ganz neue Sammlungen ſolcher Lieder gemacht worden; und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer ſehr guter geiſtlicher Lieder. Aber der Geſang ſelbſt wird bey dem Gottesdienſt faſt durchgehends äußerſt vernachläßiget; ein Beweis, daß ſo mancher Eiferer, der alles in Bewegung ſetzet, um gewiſſe in die Religion einſchlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienſtes er überſiehet, da er den Kirchengeſang mit Gleichgültigkeit in ſeinem Verfall liegen läßt.

Nächſt den geiſtlichen Liedern kommen die, welche auf Erwekung und Verſtärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgeſänge und Päane, die ſie allemal vor der Schlacht zur Unterſtützung des Muthes feyerlich abſangen; und ohne Zweifel hatten ſie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotiſcher Empfindungen abzielende Lieder, die ſowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angeſtimmt wurden. Auch unſre Voraͤltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geſchäfft es war, ſolche Lieder zu dichten, und die Jugend im Abſingen derſelben zu unterrichten, machten einen ſehr anſehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Geſellſchaft aus. Wenn unſre Zeiten vor jenen einen Vorzug haben, ſo beſteht er gewiß nicht darin, daß dieſe und noch andre politiſche Einrichtungen, die auf Befeſtigung der Nationalgeſinnungen abzielen, itzt völlig in Vergeſſenheit gekommen ſind. Aber wir müſſen die Sachen nehmen, wie ſie itzt ſtehen. Man muß itzt blos von wolgeſinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern dergleichen Lieder erwarten. Unſer Gleim hat durch ſeine Kriegslieder das Seinige gethan, um in dieſem Stük die Dichtkunſt wieder zu ihrer urſprünglichen Beſtimmung zurük zu führen. Durch ſein Beyſpiel ermuntert, hat Lavater, ein warmer Republikaner, für ſeine Mitbürger patriotiſche Lieder gemacht, darin viel Schätzbares iſt. Es iſt zu wünſchen, daß dieſe Beyſpiele mehrere Dichter, die außer dem poetiſchen Genie wahre Vernunft und Rechtſchaffenheit beſitzen, zur Nachfolge reizen.

Die dritte Stelle könnte man den ſittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menſchlichen Pflichten, oder zu den beſondern Pflichten gewiſſer Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewiſſer Stände und Lebensarten beſingen. Dieſe müſſen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den

bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: **Bruder laßt uns luſtig ſeyn**, anſtimmt, welches allerdings auch ſeine Zeit hat, ſollte man ein: **Brüder laßt uns fleißig, oder redlich ſeyn**, geſungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Geſellſchaft, und für alle Lebensarten gehabt haben *), die zwar, wie aus einigen Ueberbleibſeln derſelben zu ſchließen iſt, eben nicht immer von wichtigem Inhalt geweſen: aber darum ſollte eine ſo nützliche Sache nicht völlig verſäumt, ſondern mit Verbeſſerung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hätte ein ſo leichtes und doch ſo kräftiges Mittel, die Menſchen zum Guten zu ermuntern, nicht ſo ſehr vernachläßigen ſollen. Es iſt bereits im Artikel über die Leidenſchaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichſten Menſchen, der zugleich ein Mann von großem Genie iſt, von der Wichtigkeit ſolcher Lieder denkt. Man wird ſchwerlich ein würkſameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieſes iſt, die Geſinnungen und Sitten der Menſchen zu verbeſſern. Ich beſinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung engliſcher Gedichte von einem gewiſſen Hamilton ein Lied von ausnehmender Schönheit geleſen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings ſchildert, den ſie ſich zum Gemahl wählen wird. Es iſt ſo voll edler Empfindungen, und ſie ſind in einem ſo einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorſtellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein ſolches Lied, zumal wenn es gut in Muſik geſetzt wäre, ohne merklich nützlichen Einfluß auf ihr Gemüth ſingen könnte. Zu wünſchen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine ſo einnehmende und rührende Weiſe in Liedern behandelt würde. Hier öffnet ſich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe beſitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verſe einzukleiden.

Zunächſt an dieſe Gattung gränzen die ſanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit iſt: Klagelieder über den Tod einer geliebten Perſon; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine ſittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünſche und dergleichen. Man hat in dieſer Art Lieder von der höchſten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender ſeyn, als der Abſchied von der Nice des Metaſtaſio? Alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelſten Art in das menſchliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieſer Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin ſeyn ſollte, als eine naive Aeußerung irgend einer unſchuldigen Empfindung, ſo ſind ſie wenigſtens höchſt angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyſpiele zum Muſter anführen. Das eine iſt das bekannte Lied: **Siehſt du jene Roſen blühn**; das andre ein Lied aus der comiſchen Oper die Jagd, das anfängt:

*) Eine ziemlich vollſtändige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nauze über die Lieder der Griechen, in dem IX. Theile der Memoires de l'Academie des Inſcriptions et Belles-Lettres.

Schön ſind Roſen und Jeſmin.

Eine ganz beſondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen könnten ſolche Lieder haben, wo zwey Perſonen abwechſelnd ſingen und mit einander um den Vorzug feiner u. edler Empfindungen ſtreiten. Man weiß, wie ſehr Scaliger von dem Horaziſchen Lied: Donec gratus eram tibi *), gerührt worden; und doch iſt es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopſtoks Elegie Selmar und Selma ein fürtreffliches Lied in dieſer Art gemacht werden; und ſo könnte man zwey in einander verliebte Perſonen in abwechſelnden Strophen ſingen laſſen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die liebenswürdigen Eigenſchaften ihrer Schönen beſängen. Offenbar iſt es, wie dergleichen Geſänge, wenn der Dichter Verſtand und Empfindung genug hat, von höchſtem Nutzen ſeyn könnten. Nur müßte man ſich dabey auf der einen Seite nicht bey blos ſinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem ſchönen Buſen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küſſen und den Grazien ſpielen; noch auf der andern Seite ſeine Empfindungen ins Phantaſtiſche treiben und von lauter himmliſchen Entzükungen ſprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müſſen natürlich und nicht im Enthuſiasmus eingebildet ſeyn; nicht auf blos vorübergehende Aufwallungen, ſondern auf dauerhafte, rechtſchaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet ſeyn. Hier wäre alſo für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieſes Feld iſt bey der ungeheuern Menge unſrer Liebeslieder noch wenig angebaut.

Zuletzt ſtehen die Lieder, die zum geſellſchaftlichen Vergnügen ermuntern. Dieſe, auch ſelbſt die artigen Trinklieder, wenn ſie nur die, von der geſunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgeſitteten Fröhlichkeit nicht überſchreiten, ſind ſchätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchſt vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der Menſchen haben. Der hypochondriſche Menſch iſt nicht blos dadurch unglüklich, daß er ſeine Tage mit Verdruß zubringt: ihn verleitet der Verdruß ſehr oft unmoraliſch zu denken und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude ſein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber iſt es nicht ſo leicht, als ſich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieſer Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menſchen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutſchland haben uns läppiſche Kindereyen, anſtatt ſcherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben: andre haben ſich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem würklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da ſie glaubten, eine anſtändige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu beſingen. Es iſt nichts geringes auf eine gute Art über gewiſſe Dinge zu ſcherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht luſtig wird, als wenn er im eigentlichen Verſtande ſchwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbſte des thieriſchen Genuſſes, der muß ſich nicht ein-

*) Od. L. III. 19.

einbilden mit Wein und Liebe ſcherzen zu können. Mancher junge deutſche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und Niemand achtet ſeiner, als etwa Menſchen von niedriger Sinnesart, die durch die ſchönen Wiſſenſchaften ſo weit erleuchtet worden, daß ſie wiſſen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor ſind. Aber wir haben uns hierüber ſchon anderswo hinlänglich erkläret *). Der große Haufen unſrer vermeyntlichen ſcherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man ſich in umſtändlichen Tadel ihrer kindiſchen Schwärmereyen einlaſſe. Unſer Hagedorn kann auch in dieſer Art zum Muſter vorgeſtellt werden. Seine ſcherzhaften Lieder ſind voll Geiſt, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne ſie zu mißbrauchen. Aber hierin ſcheinen die franzöſiſchen Dichter an naivem, geiſtreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein ſchöner Trinklieder von dieſer Nation.

Die blos witzig ſcherzhaften Lieder, worin außer einigen ſchalkhaften Einfällen auch nichts iſt, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringſte Claſſe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte ſprechen werden Zu dieſer Art rechnen wir z. B. das zehnte Lied im erſten Theil der vorherangezogenen Berliniſchen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufſchrift hat: Kinderfragen, und noch mehrere dieſer Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Claſſe der nützlichen Lieder diejenigen, die perſönliche Satyren enthalten; wie ſo viele Vaudevilles der franzöſiſchen Dichter. Sie ſind ein Mißbrauch des Geſanges.

Unſre heutigen Meiſter und Liebhaber der Muſik machen ſich gar wenig aus den Liedern. In keinem Concert hört man ſie ſingen: rauſchende Concerte mit nichts bedeutenden Symphonien untermiſcht, und mit Opernarien abgewechſelt, ſind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar zuviel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben denn die Vorſteher und Anordner dieſer Concerte, daß ſie ſich verunehren würden, wenn ſie dabey Lieder ſingen ließen? Und können ſie nicht einſehen, wie wichtig ſie dadurch das machen könnten, was itzt blos ein Zeitvertreib iſt, und oft ſogar dieſes nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer ſich nicht noch auf eine andre Weiſe dabey zu helfen wüßten? Daß man ſich in Concerten der Lieder ſchämet, beweiſt, daß die Tonkünſtler ſelbſt nicht mehr wiſſen, woher ihre Kunſt entſtanden iſt, und wozu ſie dienen ſoll; daß ſie lieber, wie Seiltänzer und Taſchenſpieler, Bewunderung ihrer Geſchiklichkeit in künſtlichen Dingen, als den hohen Ruhm ſuchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilſame und edle Empfindung rege zu machen. Man erſtaunet bisweilen zu ſehen, in was für Hände die göttliche Kunſt, das menſchliche Gemüth zu erhöhen, gefallen iſt!

Das Lied ſcheinet die erſte Frucht des aufkeimenden poetiſchen Genies zu ſeyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geiſt ſonſt noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem älteſten Buch auf der Welt, welches etwas von der Ge-

*) S. Freude.

Geſchichte der erſten Kindheit des menſchlichen Geſchlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforſcher Spuren der urälteſten Lieder gefunden; und Herodotus gedenkt im zweyten Buche ſeiner Geſchichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des erſten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überaus große Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Feſten, Spielen, Mahlzeiten, faſt bey allen Arten geſellſchaftlicher Zuſammenkünfte, wurde geſungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des **La Nauze** umſtändliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftſteller *) verſichert, daß die heutigen Griechen noch in dieſem Geſchmak ſind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtiſchen Völkern iſt bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernſthafter, als die Griechen waren, ſcheinen ſich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben ſo vieler Arten griechiſcher Lieder, deren jede ihre beſondere Form und ihren beſondern Inhalt hatte, aber keinen urſprünglich römiſchen.

Unter den heutigen Völkern ſind die Italiener, Franzoſen u. Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutſchland hingegen iſt der Geſchmak für dieſe Gattung ſehr ſchwach, und es iſt überaus ſelten, daß man in Geſellſchaften ſingt. Dennoch haben unſre Dichter dieſe Art der Gedichte nicht verabſäumet. Herr **Ramler** hat eine anſehnliche Sammlung unter dem Namen der **Lieder der Deutſchen** herausgegeben. Aber die meiſten ſcheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entſtanden zu ſeyn. Nur in geiſtlichen Liedern haben ſowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbeſſerung, als auch einige neuere, ſich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr als bloße Nachahmer gezeiget.

* *

Gegen die, in dem vorhergehenden Artikel vorgetragene Theorie des Liedes, finden ſich Einwendungen in der Vorrede zu dem 4ten Th. der, von Hrn. Füeßli zu Zürich, herausgeg. Allgemeinen Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1784. 8. — Von der Theorie des Liedes handeln noch, Idea della Canzone, von Feder. Menino, bey ſeiner Idea del Sonetto, Ven. 1670. — L'art de faire chanſons, Balades, Virelais et Servantois, von Euſt. Morel, genannt des Champ. — Der 4te Art des 8ten Kap. im 3ten Bde. der Elemens de la Poeſie françoiſe, S. 180. und zwar de l'Ode Anacreontique ou des Chanſons; des Chanſons Bachiques; des Chanſ. Erotiques; du Vaudeville. — Der 9te Art. des 2ten Kap. im 2ten Bde. von Domairons Princ. gen. des belles Lettres, der die Lieder in Chanſ. crit. Bachiq. und Satyr. eintheilt) — Ein Aufſatz darüber, von Philipps, in dem Guardian N. 16. — Eſſays on ſong writing . . . Wartington 1772. 1774. 8. von J. Aikin, und zwar on ſong writing in general, deutſch in den Balladen, von Urſinus; on ballads and paſtoral ſongs; on paſſionate and deſcriptive ſongs; on ingenious and witty ſongs. — Eine Abhandlung über das Lied und den Urſprung des Liedes von Hrn. Jacobi, im 6ten - 8ten Bd. der Iris. — — Die geiſtliche Liederpoeſie, theoretiſch und practiſch entworfen, von Lauterenſis, Halle 1769. 8. (ſehr ſchlecht)

*) Porter in ſ. Anmerkungen über die Türken.

ſchlecht.) — S. auch den 20ten der Schlesw. Litterbr. — und übrigens den Art. Lyriſch.

Zu der Geſchichte des Liedes gehören, und zwar in Anſehung der Griechen: Sur les chanſons de l'anc. Grece, deux diſſertat. von de la Nauze, im 13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, durch Hrn. Ebert, bey Hagedorns poetiſchen Werken, und in Marpurgs critiſchen Beyträgen. — De Epicinio, Auct. Mich. Schwaenio, Wit. 1705. 4. — Drey, über das λιων ἀσμα (Lied der Landleute, Bauerlieder) geſchriebene Diſputat. von Joh. Andr. Knoblauch, Sam. Luppius, und Joh. Gottfr. Leſchnert, Viteb. 1707-1708. 4. — Eine, von den Ουπιγγοις (den, der Diana gewidmeten Geſängen) handelnde Diſputat. von J. P. Eccard, ebend. 1721. 4. — Auch finden ſich Nachrichten im 14ten Buche S. 618. D. u. f. von des Athenäus Deipnoſoph. — — Der Italiener: Quadrio, im 2ten Kap. des 2ten Buches ſeiner Storia e ragione d' ogni poeſia, Bd. 3. S. 72 u. f. — Der Spanier: Auſſer dem, was Velazquez in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt von der lyriſchen Poeſie dieſes Volkes S. 414. ſagt, finden ſich in des P. Sarmientos Mem. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpañoles, Mad. 1775. 4. S. 230 u. f. ſo wie in Baretti's Reiſe durch Spanien, verſchiedene, näher hieher gehörige Nachrichten. — Der Franzoſen: Diſcours ſur l'ancienneté des chanſons françoiſes, bey den Poeſies du Roi de Navarre, Bd. 1. S. 183-262. Par. 1742. 8. 2 Bd. — Diſſertation de l'origine et de l'utilité des chanſons, particulierement des Vaudevilles, par Beneton de Morange ne Pegrins, in dem Merc. de France, Dec 1740. S. 2645-2661. — Memoire ſur la chanſon, von Querlon, vor der Anthol. franc. Par. 1765. 8. 3 Bd. — Der 4te Band des Eſſai ſur la Muſique, Par. 1780. 4. enthält ein alphabetiſches Verzeichniß aller franzöſiſchen lyriſchen Dichter, und Proben ihrer Dichtart. — Der Engländer: Hiſtorical Eſſay on the Origin and progreſs of national ſong. vor dem 1ten Bd. der Select Collection of Engliſh ſongs in three Vol. Lond. 1783. 8. — Der Deutſchen: Hagedorns Br. vor ſ. Oden und Liedern. — Die Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und National-Litter. Th. 2. S. 67. —

Lieder ſind geſchrieben worden, bey den Griechen: von Tyrtäus (3321. Von ſeinen Kriegsgeſängen ſind vier auf uns gekommen, welche zuerſt mit dem Callimachus, apud Froben. 1532. 4. nachher in verſchiedenen Sammlungen, und endlich, ex edit. Klotzii, Brem. 1764. 8. Alt. 1767. 8. b. Ausg. gedruckt worden ſind. Ueberſetzt in das Engliſche, von Jac. Ward, in den Miſc. Poems, by Concanen, 1724. 8. Von einem Ungen. Lond. 1761. 8. Von Rich. Polwhele, bey ſ. Theokrit 1787. 4. ſämmtl. in Verſen; In das Franzöſiſche, von Poinſinet de Sivry, Par. 1759 und 1764. 12. In das Deutſche, von Hrn. Weiße, Leipz. 1762. 12. und im 2ten Theil ſeiner lyriſchen Gedichte, Leipz. 1772. 8. in ſchönen Verſen. Von Contius, bey der Ueberſetzung des Tibull, Zür. 1783. 8. Von dem Gr. Stolberg in den Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. In dem 8ten Bd der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. finden ſich Unterſuchungen über ſein Leben u. ſeine Schriften, von Hrn. Sevin; bey der Ausgabe durch Hrn. Klotz zwey Diſſertationen: und Hr. Mörſchel gab 1778 eine beſondere. Litterariſche Notitzen, unter andern, in dem 11ten Kap. des 2ten Buches von Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 738. u. f. T. C. Alt.

Harles, Introd. in Hiſt. Ling. Gr. Alt. 1778. 8. S. 51 u. f.) — Alcman, oder Alcmanen (3333. Von ſeinen 6 Büchern Geſängen ſind wenig Fragmente übrig, die ſich, unter andern, bey den von Stephanus herausgegebenen lyriſchen Dichtern befinden. Nachr. von dem Dichter giebt Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 88.) — Alcaeus (3401. Nur einige Fragmente ſind von ihm noch da, und, unter andern, auch, in der vorhin angeführten Sammlung befindlich. Mit Erläuterungen hat ſie C. D. Jani, Halle 1780. 1782. 4. in drey Proluſ. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 84.) — Anakreon (ſ. deſſen Art.) — Und übrigens den Artikel Ode. — — Bey den Römern: Catullus Ed. pr. mit Tibull und Properz, 1472. f. Ex Edit. Ant. Vulpii, Pat. 1737. 4. Frid. Jul. Doering, Lipſ. 1788. 8. und öfterer mit Tibull und Properz. Einen guten Commentar hat Jean Paſſerat, Par. 1608. f. geliefert. Ueberſetzt in das Franzöſiſche iſt er von Pezay, Par. 1772. 12. In das Deutſche, die Nänie auf den Tod eines Sperlinges, von Ramler; die Nachtfeyer der Venus, von Hrn. Bürger, in ihren Gedichten; einzele Stücke in Schmidts Catull. Gedichten, Berl. 1774. 8. der Atys, von Hrn. Werthes, mit Anmerk. Münſter 1774. 8. Sämmtlich, Cöthen 1790. 8. Auch haben wir noch ſehr viele einzele Nachahmungen, zu welchen unter andern die Hendecaſyllaben, Amſt. 17 3. 8. gehören. Erläuterungsſchriften: Cattullus, ſ. de Stylo et ſapore Catulliano, Diatr. Auct. C. Michaeler, Aug. Vind. 1776. 8. und im 2ten Bd. der Collect. Poet. Elegiac. Vindob. 1784. 8. 2 B. Ueber das Epithalamium in G. D. Kölers Auserleſenen Poeſien, Lemgo 1788. 8.) — Horaz (ſ. den Art. Ode, wo auch die neuern lat. lyr. Dichter ihren Platz finden werden.) — — Bey den Italiänern: Ich ziehe hier nur das her, was ſie Canzone nennen; über das Sonett, die Cantate (Madrigal) ſ. dieſe Artikel, und über die verſchiedenen Abtheilungen ihrer lyriſchen (meliſchen) Poeſie überhaupt, den Art. Lyriſch. Sie theilen die Canzone in Petrarcheſa, Pindarica, Canzone a ballo, Anacreontica, in Catene (worin die Strophen gleichſam in einander fließen, ſo daß die zweyte mit eben den Worten anfängt, womit die erſte ſich ſchließt), in Monili (eine Art von Catena, wo der erſte Vers der folgenden Strophe eine Wiederholung des ſiebenten des vorhergehenden iſt), in Barzelette (eine kleinere Gattung der Ballata, oder Canzone a ballo), in Ritondelli (in welchen, an einer unbeſtimmten Stelle, irgend ein Vers wiederholt wird) ein. Urſprünglich waren indeſſen ihre Geſänge, oder Lieder, nicht in Strophen abgetheilt, und in einem gleichförmigen Sylbenmaaße abgefaßt; Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit ſoll zuerſt der Cavaliere Fochacchiere, ſchon ums J. 1200 hinein gebracht haben. Es ſind deren, indeſſen, in ganz freyem Sylbenmaaße, noch in neuern Zeiten, unter andern von Aleſſ. Guidi († 1712) abgefaßt worden. Geſchrieben haben Canzonen: Guitone d'Arezzo (1250) Guido Cavalcanti († 1300) Dante Alighieri († 1321) Cino di Piſtoja (1320) Salvino Doni (1320) deren, und anderer, eben ſo alter, vor dem Petrarch berühmter Dichter, Geſänge, unter dem Titel, Sonetti e Canzoni di diverſe antichi Autori Toſcani, Fir. 1527. 8. verm. Ven. 1731 und 1740. 8. unter dem Titel, Rime di diverſe Aut. Toſcani, und zum Theil auch einzeln, als von dem Cino, Ven. 1589. 4. gedruckt worden ſind. — Frc. Petrarca († 1347. Rime, Ven. 1470. fol. Pad. 1472. fol.

obl, Ven. 1473. 4. Sonetti e Canzone . . . Rom. 1473. fol. Ven. 1521. 1540. 1541. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1756. 4. 2 Bd. mit K. Schon im J. 1722 waren der guten Ausgaben von ihm 134 gemacht. (S. die Einleitung zu der angeführten Paduaniſchen Ausg. und übrigens den Art. Sonett.) — Franc. Sacchetti (1400. Seine Canzonen finden ſich bey den Gedichten des folgenden.) — Giuſto de'Conti (1410. Seine Gedichte wurden, unter der Aufſchift, Bellamano, Bol. 1472. 4. Fir. 1715. 12. gedruckt.) — Lor. de Medici († 1493. Poeſ. volg. Vin. 1554. 8.) — Fil. Strozzi, Pier. Franc. Giambellari († 1564.) Giamb. Gelli, Ant. Alamanni, gehören hierher, als von welchen ſogenannte Canti Carnaſcialeſchi, in den Trionſi . . . Fir. 1559. 8. abgedruckt ſind.) — Mat. Mar. Bojardo († 1494. Rime lir. Reg. 1400. 8. Ven. 1501. 8.) — Girol. Carbone (Sonetti, Seſtine e Canzoni, Nap. 1506. fol.) — Ant. Cornazzano († 1500. Rime, Vin. 1502. 8. Mil. 1519. 8.) — Lud. Martelli († 1527. Rime, Ven. 1533. 8. Opere, Fir. 1548. 8.)— Giovb. dell' Ottonajo († 1527. Canzoni (ſcherzhaft) . . Fir. 1560. 8.) — Piet. Bembo († 1547. Rime, Vin. 1505. 8. 1544. 8. Rom. 1548. 8. 4. Ven. 1558. 12. 1562. 12.) — Lud. Arioſto († 1533. Seine Canzonen ſind in ſ. Rime, Ven. 1546. 8. und einzeln, Ven. 1552. 8 1561. 8. und in den verſchiedenen Sammlungen ſeiner Werke gedruckt, und gehören mit zu den beſſern.) — Bern. Capello (Rime, Ven. 1560. 4.) — Ann. Caro († 1566. Rime, Ven. 1569. 4. und in ſ. Opere, Ven. 1757. 8. 7 Bde.) — Bern. Taſſo († 1569. Rime, Vin. 1560. 12.) — Bern. Rota († 1575. Sonetti e Canzoni . . . Nap. 1560. 8. 1572. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bd.) — Torq. Taſſo († 1595. Rime e proſe, Ven. 1583. 12. 3 Th. Der vierte, Ferr. 1586. 12. der 5te und ſechſte, Ven. 1587. 12. Opere, Fir. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1733. 4. 12 Th.) — Celio Magno und Orſato Giuſtiano (1600. Rime, Vin. 1600. 4. — Asc. Pignatello († 1602. Rime, Nap. 1593 und 1692. 4.) — Gasp. Murtola (1604. Canzonetti, Pad. 1608. 8.) — Fil. Alberti († 1612. Rime. Ven. 1602 und 1603. 12.) — Tom. Stigliani (1625. Rime, Parte I. Ven. 1601 und 1605. 12. verm. Rom. 1623. 12.) — Giovb. Marino († 1625. La Lira, III Parte, Mil. 1607, 12. iſt ſchon nicht die erſte Ausg. Ven. 1630. 12. Rime nuove.) — Ceſ. Caporali (Rime; Ven. 1662. 12. Perug. 1770. 4.) Gabr. Chiabrera († 1638. Canz. Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Rime, ebend. 1599. 12. verm. 1605. 8. 3 Bd. Ven. 1610. 12. 3 Bd. Fir. 1627. 8. 3 Bd. Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 8. 4 Bd. 1757. 12. 5 Bde.) — Sforza Pallavicino († 1667. Drey gute Canzonen von ihm befinden ſich in der Scelta di Poeſ. Ital. Ven. 1686.) — Ben. Menzini († 1704. Poeſ. lir. Fir. 1680. 8. 1730. 8. 3 Bde.) — Franc. Lemene († 1704. Poeſ. div. Mil. 1692. 4. verm. Mil. 1698. 1699. 8. 2 Bd.) — Vinc. Filicaja († 1707. Poeſ. Fir. 1707. 4.) — Lor. Megalotti († 1712. Canz. Anacr. Fir. 1725. 8. unter dem Nahmen Lindoro Elateo; ferner Il Canzoniere della Dama Imaginaria.) — Aleſſ. Guidi († 1712. Poeſie liriche, Parm. 1681. 12. Rime, Rom. 1704. 4. vollſt. Ver. 1726. 12. Ven. 1751. 12.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737. 8.) — Frc. Upezzinghi (Canz. Anacr. Lucca (1714 - 1718. 4. 2 Th.) — Bened. Pallavicini († 1742. Oper. Ven. 1744. 8. 4 Th.) Vitt. Vittori (Rime piac. Mil. 1744. 8.) — Paolo Rolli († 1762. Poet. componimenti,

menti, Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — Piet. Metaſtaſio († 1781. Opere, Par. 1780. 8. 10 Bd. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Luc. 1790. 8. 8 Bde.) — Giuſ. Baretti (Poeſ. piac. Vin. 1750 - 1764. 8. 2 Bd. Tor. 1774. 8.) — Matt. Damiani (Poeſ. Vin. 1765. 8. 2 Bd.) — Giov. Bat. Caſti (Poeſ. liriche, Ven. 1769. 8.) — Carlo Innoz. Frugoni († 1767. Canzoni ſcelte, Rom. 1778. 12. 3 Bde. und in ſ. Opere, Parm. 1779 8. 9 Bde. Luc. 1779. 8. 15 Bde.) — Ang. Berlendis (Stanze . . . e Poeſ. lir. Tor. 1787. 12. 3 Bde.) — Giuſ. Colpani (In ſ. Opere, Vic. 1788. 8. 4 Bde.) — Alonſo di Varanno (Im 1ten Bde. ſ. Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 Bde.) — Daß übrigens, ſelbſt der guten Liederdichter, mehrere ſind, verſteht ſich von ſelbſt; wo iſt der, welcher nicht ein, oder ein paar Geſänge dieſer Art abgefaßt hätte? Aber eben deswegen wird es unmöglich, alle anzuführen. Man hat indeſſen Auswahlen ſolcher und ähnlicher Gedichte in Sammlungen gebracht, und ſchon deren ſind mir einige 70 bekannt, wovon die mehreſten wieder aus verſchiedenen Bänden beſtehen. Die wichtigſten, auſſer den bereits angeführten, ſind erſchienen zu Flor. (1490) 4. — zu Venedig, unter dem Titel, Rime diverſe di eccellentiſſimi Autori, 1545 - 1550. 3 Bd. 8. eine Auswahl aus 77 Dichtern: wovon eine Fortſetzung, nämlich der 4te Th. (aus 44 Dichtern) zu Cremona 1552. der 5te zu Ven. 1552. (aus 23 Dichtern) der 6te Ven. 1553. (aus 48 Dichtern) der 7te Ven. 1556. 8. (aus 12 Dichtern) der 8te unter dem Titel, I Fiori delle Rime, Ven. 1558. 8. (aus 2 Dichtern) der 9te Crem. 1560. 8. (aus 39 Dichtern) — Rime di diverſi eccellenti Autori Breſciani, Ven. 1553. 8. (aus 23 Dichtern) — Rime di div. eccellenti Autori . . . Ven. 1556. 12. (von Dolci gemacht) — Rimo diverſe di alcune . . . Donne, Lucca 1559. Nap. 1595. 8. (von 40 Dichterinnen) — Rime ſcelte da diverſi eccellenti Autori, Ven. 1563 - 1564. 2 Bd. verm. Ven. 1590. 12. 2 Bd. von Lud. Dolce. — Rime di div. nov. Poeti Toſcani. rac. da M. Dion. Atanagi, Ven. 1565. 8. 2 Bd. aus 66 Dichtern) — Rime di div. Aut. Baſſaneſi, rac. da Lod. Marucini, Ven. 1579. 8. — Scelta di Rime di div. eccellenti Poeti . . . Gen. 1579. 12. 2 Th. (von Chriſt Zabata geſammelt.) — Rime di div. cel. Poeti . . . Berg. 1587. 8. (aus 7 Dichtern) — Scelta di Rime di div. moderni Autori, Gen. und Pav. 1591. 8. 2 Th. (aus 40 Dichtern) — Le Muſe Toſcane . . . Berg. 1594. 8. (aus eilf Dichtern) — Rime di div. ill. poeti de' noſtri tempi . . . Ven. 1599 12. — Parnaſſo de' poetici Ingegni . . . Parm. 1601. 12. (aus 13 Dichtern) — Rime d'illuſtri ingegni Napolitani, Ven. 1633. 8. (aus 6 Dichtern) — Poeti antichi raccolti da Cod. Mſſ. da M. Leone Allacci, Nap. 1662. 8. — Le Muſe Siciliane, Scelta di dutte le Canzone della Sicilia . . . Pal. 1662. 12. 5 Th. — Scelta di poeſie Italiane . . . Ven. 1686. 8. — Rime ſcelte de' poeti illuſtri de' noſtri tempi, Lucca 1709 - 1719. 8. 2 Th. — Storia letter. . . . dell' Academia . . . in Reggio, Reg. 1711. 4. (aus 44 Dichtern) — Poeſie Italiane de' Rimatori viventi . . . Ven. 1717. 8. — Rime ſcelte de' poeti Ferrareſi . . . Ferr. 1713. 8. (aus 106 Dichtern) — Rime degli Arcadi . . . Rom. 1716 - 1722. 8. 9 Bde. — Rime de' poeti illuſtri viventi, Faenza 1723 - 1724. 12. 2 Th. von Andr. Budrioli. — Componimenti poetici delle più illuſtri Rimatrici . . . rac. da Lov. Bergalli, Ven. 1726. 12. 2 Bd. (aus 69 Dichterinnen) — Scelta di Sonetti e Canzoni

zoni de' più eccellent. Rimatori d'ogni Secolo, Bol. 1708 - 1709. 8. 4 Th. verm. Ven. 1727. 8. 4 Th. von Agoſt. Gobbi) Rime de più illuſtri poeti Ital. ſcelte dall Abate (Annibale) Antonini, Par. 1732. 8. 2 Th. — Rime ſcelte de' poeti Ravennati ... Rav. 1739. 8. (aus 136 Dichtern) — Scelta di leggiadriſſime Canzoni ... Piac. 1747. 4. — Raccolta di ... Canzonette Anacreontiche, Vin. 1762. 8. — S. übrigens den Art. Sonett. — —

Bey den Spaniern: Von ihren lyriſchen Gedichten, welche hieher gehören: ſind die älteſten die Copias de la Zarabanda, und de Calainos, wovon die erſtern, dem Sarmiento zu Folge (Memor. para la hiſtoria de la Poeſia §. 525 und 527) und mit deſſen Worten zu reden, ſiempre ſon amoroſas y con mezcla de ſatyra jocoſa contra los circunſtantes, und die letztern aun mas ridiculas. Daß deren ſchon ſehr frühzeitig, im 12ten und 13ten Jahrhunderte abgefaßt worden, iſt wohl nicht zu bezweifeln; aber, natürlicher Weiſe, ſind dieſe nicht mehr, oder doch in einer ganz veränderlichen Sprache nur noch vorhanden. Die andern Gattungen hieher gehöriger Gedichte ſind die Bayle, (Balladen oder Tanzlieder) Letrilla oder auch Villancico, (Lieder mit Refrains) Paſſacalla (Gaſſenhauer) Villanella (Bauerlied) Cantilena, und Cancion. Auch haben ſie deren, welche nach den Versarten und dem Strophenbau benannt ſind, als Redondillas, Quintillas, Seſtinas, u. d. m. Die berühmteſten Dichter, welche deren geſchrieben haben, ſind: Garcilaſſo de la Vega (†1536. Zuerſt in den Werken des folgenden, und nachher einzeln, zuletzt, Mad. 1765. 8. gedruckt.) — Juan Boscan (†1544. Obr. Lisb. 1543. Arab. 1597. 12.) — Diego de Mendoza (†1575. Obr. .. Mad. 1610. 4.) — Chr. de Caſtillejo († 1596. Obr. Mad. 1598. 8.) — Eſteval Man. de Villegas (Eroticas, Nag. 1617 - 1618. 4. 2 Bd. Mad. 1774. 4. 2 Bd. Auch ſind aus dem 2ten Buche derſelben, 22 Cantilenen in den 1ten Bd S. 30 u. f. des Parn. Eſpan. aufgenommen worden. Nachrichten von dem Verfaſſer, und 25 ſeiner Lieder in Proſa, hat Hr. Bertuch im Merkur vom J. 1774. geliefert. Auch im Göttingiſchen Almanach vom J. 1780. finden ſich ein Paar.) — Luis de Leon (†1591. Obr. Mad. 1631. 4. 1761. 4.) — Lup. de Argenſola (†1614.) und Bart. de Argenſola (†1634 Obr. Sarag. 1634. 4) — Mig. de Cervantes Saavedra (†1616. Die, in ſeinen Romanen befindlichen Lieder, ſind, unter dem Titel: Lieder zweyer Liebenden ... von J. F. Butenſchön, Heidelb. 1788. 8. ins Deutſche überſetzt worden.) — Vinc. de Eſpinel (†1634. Bey ſeiner Ueberſetzung der Dichtkunſt des Horaz, Mad. 1591. 8. finden ſich vortrefliche Lieder, welche in Strophen von kurzen achtſylbigen Verſen, zuerſt Eſpinelas, jetzt Decimas genannt, abgefaßt ſind.) — Franc. de Quevedo (†1647 Obr. del Bachiller Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parn. Eſpan. y Muſas Caſtellanas, Madr. 1648 8. Obr. Bruſſ. 1660. 4. 3 Bd. 1670 4. 4 B. Mad. 1736. 4 6 Bde.) — Luis de Gongara (†1627. Geſchmackverderber bey den Spaniern, und Stifter der Cultos, oder geſchmückten Dichter. Bey ſeinen Romanzen, welche Hr. Jacobi ſehr untreu überſetzt hat, finden ſich auch Lieder) — D. Joſ. Vasquez (Ocios de mi juventud, o Poeſias Liricas, Mad. 1773. 8.) — Lieder dieſer, und ſehr viel andrer, Dichter ſind in Sammlungen gebracht, wovon die wichtigſten ſind: Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573 8. — Romancero gen. Mad. 1604. 4. 2 Bd. 1614. 4. 2 Bd. — Flo-

— Flores de poetas illuſtres, Val. 1605. 4. — Cancionero Llamado Dança de Galanes ... por Diego da Vera, Barcel. 1625. 12. — Poeſias varias de grandes Ingenios, Zar. 1654. 4. — S. übrigens den Artikel Romanze.

Bey den Franzoſen: Viele ihrer erſten Nationallieder ſcheinen in einem verdorbenen Latein abgefaßt geweſen zu ſeyn, und man ſchreibt deren dem H. Bernard und dem Abelard zu, (S. L'Ancienneté des chanſ. franc. S. 165. und auch die Revolution de la langue franc. S. 81.) ob ſie gleich auch deren in der gemeinen Sprache gehabt haben, zu welchen, wahrſcheinlicher Weiſe, auch der, durch die Schlacht bey Haſtings, berühmt gewordene Geſang von Roland gehört. — In der Normandie, und ſpäter, im eilften und zwölften Jahrh. in der Provence, entſtanden die in der Landesſprache abgefaßten Lieder, wovon jene mehr heroiſch, dieſe mehr ſcherzhaft waren. Den Nahmen Chanſon, ſoll ihnen zuerſt der Troubadour Giraud de Borneil (1200) gegeben haben. (S. Hiſt. des Troub. Bd. 2. S. 27.) Früher hießen ſie vers überhaupt, oder Lais. Der Verfaſſer des erſten Trinkliedes ſoll Euſtache Deschamp (S. das Mem. hiſtor. ſur la Chanſon, vor der Anthologie franc. S. 26) und der Urheber des Vaudeville, Olivier Baſſelin, unter der Regierung Franz des erſten, geweſen ſeyn. (ebend. S. 33.) Nach den Troubadours, von welchen die Hiſt. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd. und die, bey dem Art. Dichter, angeführten Schriften, Nachrichten geben, iſt der älteſte, eigentlich franzöſiſche, merkwürdige Liederdichter der bekannte Thibault Graf von Champagne, nachheriger König von Navarra († 1253) deſſen Poeſies . . . mit Noten und einem Gloſſario, Par. 1742. 8. 2 Bd. gedruckt worden ſind. Und unter den 127 Dichtern, welche Fauchet, bis zum Jahre 1300 aufzählt, finden ſich überhaupt ungefähr ſiebenzig Liederſänger. Unter der Regierung Karl des Fünften wurde indeſſen, der Geſchmack an den Eigenheiten der Provenzaliſchen Poeſie noch herrſchender; nun entſtanden, oder wurden allgemein, und zu Tauſenden, Chant royal, Ballade, Lai, Virelais, Triolet, Madrigal, Rondeau, Vaudeville, und dergleichen geſchrieben; nur wenig Franzöſiſche Dichter werden dieſer Muſe nicht geopfert haben; es iſt alſo auch nicht möglich alle anzuführen. Ich ſchränke mich daher auf die merkwürdigern ein. Frc. Villon (1461. Ihm ſchreiben die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Poeſie das Verdienſt zu, zuerſt den Mittelweg zwiſchen dem Angenehmen und Poſſenhaften, gezeigt zu haben. Seine Oeuvr. welche 1532. 16. 1533. 16. 1723. 8. 1742. 8. gedruckt ſind, enthalten einige Balladen.) — Clem. Marot † 1544. Oeuvr. Lyon 1534. 16. Amſt. 1731. 4. 3 B. 12. 6 Bde.) — Berenger de la Tour (Seine Gedichte, welche unter den Titeln, Siecle d'or, Lyon 1551 8. Choreïde, ebend. 1556. 8. und L'Amie des Amies . . . ebend. 1558 8. erſchienen, enthalten eine Menge Chants royaux und Chanſons amoureuſes.) — Mellin de St. Gelais († 1558. Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — Joach. du Bellay († 1560. Obgleich in ſ. Oeuvr. Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. ſich nur wenig eigentliche Lieder finden: ſo gehört er denn doch zu den guten Liederdichtern dieſer Zeit.) — Jacq. Grevin († 1570. ſoll den Trois Siecles de la Litterat. franc. zu Folge, zuerſt, nach dem Muſter der Italiener und Spanier, die Chanſons galantes eingeführt haben. Seine Gedichte ſind, unter dem Titel, L'Olympe . . . Par. 1560. 8. gedruckt; auch finden ſich dergleichen Lieder bey ſ.

Theatre, P. 1562. 8.) — Remy Belleau († 1577. Seine Oeuvr. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. enthalten verſchiedene gute Lieder.) — Nic. Renaud (Gehört zu den berühmteſten Liederſängern dieſer Zeit. Seine Gedichte führen den Titel, Chaſtes Amours, enſemble les Chanſons d'Amour.. Par. 1565. 4.) — Jean Bayf († 1591. Oeuvr. P. 1572. 8. 2 Bde.) — Cl. Pontaux (Seine Gelodacrye amoureuſe contenant.. Aubades, Chanſons gaillardes, Pavanes, Bransles . . . Par 1579. 8. beſteht aus Nachahmungen Italieniſcher Dichter.) — Jean Paſſerat (Oeuvr. Par. 1606. 8.) — Phil. Desportes († 1606. In ſ. Oeuvr. Par. 1573. 4. 1579. 4. Anv. 1591. 12. finden ſich die beßten Lieder ſeiner Zeit.) — Jean Bertaut († 1611. Wird zu den guten Liederdichtern ſeiner Zeit gezählt. Oeuvr. Par 1605. 8. 1623. 8.) — Hugues Guerin, oder Gautier Garguille, Flechelles gen. (1634. Seine Chanſons, gedr. 1631. und 1636 waren, zu ihrer Zeit berühmt.) — Jean Sarraſin († 1654. Oeuvr. 1663. 12.) — Franc. Metel de Bois Robert († 1662. Furetiere nennt ihn den erſten franzöſiſchen Liederſänger. — Denis Sanguin de St. Pavin († 1670) Patrix († 1671.) Anton de Rambouillet, Marquis de Sabliere († 1680) Blot, oder Chauvigny Hotman und Jacq. Charg. de Marigny († 1670) werden in dem Mem. hiſt. vor der Anthol. franc. S. 49 als die vorzüglichſten franzöſiſchen Chanſonniers der Begebenheiten der Zeit, in der Minderjährigkeit Ludwig des 14ten angeführt. Beſonders leiſtete der letzte dem Card. Retz während der Fronde gute Dienſte; ſ. Lieder ſind 1660 gedruckt. — Pierre Perrin († 1680) Maria Cathar. des Jardins Villedieu († 1683.) — Cl. Em. Lullier Chapelle († 1686. Oeuvr. Haye 1755. 12.) — Iſ. Benſerade († 1691.) — Math. de Monſtreuil († 1692.) — J. Louis Faucon de Ris Charleval († 1693) — Ant. Bauderon de Senece († 1698) — Frc. Pajot Liniere († 1704.) — Et. Pavillon († 1705. Oeuvr. P. 1715. 1750. 12. 2 B.) — Alex. Lainez († 1710. Poeſies 1716. 12. 1756. 8) — Ch. Aug. Marquis de la Fare † 1712. und Guil. Ant. de Chaulieu † 1720 (Poeſ. Amſt. 1724. 8. Haye 1731. 12. 2 Bd. Par. 1750 und 1757. 12. 2 B.) — Frcs. Regnier Desmarets († 1713) — Henriette Juliette de Murat († 1716.) — Ph. Edm. de Coulanges († 1716.) — Louiſe Gillot de Saintonge († 1718.) — Ant. Ferrand († 1719.) — Jacq. Vergier († 1720. Seine Lieder finden ſich bey ſ. Poeſ. div. Par. 1726. 8. 2 B. Lond. 1773. 12. 3 B.) — Ant. Gr. v. Hamilton († 1720. Der 2te Th. ſ. Oeuvr. 1760. 12. 4 B. enthält ſ. Lieder) — Bernard de la Monnoye († 1728.) — Rochebrune († 1732.) — Morfontaine († 1732.) — Jean Haquenier († 1738.) — Ch. Henri Riboutet († 1740.) — Frcs. Joſ. de St. Aulaire († 1742.) — Ant. Lebrun († 1743. Odes gal. et bachiq. Par. 1711. 12.) — Jean Joſ. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde 1785. 8. 4 Bde.) — Gallet († 1757.) — Gabr. Ch. Lattaignant (Pieces derobées 1750. 12. 2 B. Unter dem Titel, Poeſies 1758. 12. 4 Bde. Chanſons et autres P. poſth. 1779. 8.) — Jean Mich. Sedaine (Rec. de Poeſies 1752. 1760. 12. 2 Th.) — Franc. Aug. Par. de Moncrif († 1770. Choix de Chanſons avec notes 1757. 8. Oeuvr. Par. 1768. 12. 4 B.) — Alex Piron († 1773. In ſ. Oeuvr. 1775. 8. 7 Bde 12. 9 Bde. finden ſich mehrere Lieder.) — Joſ. Dorat († 1780. Oeuvr. Par 8. 18 Bde.) — Edm. de Sauvigny

vigny (Odes anacreont. 1762. 12.) — St. Lambert (Rec. de Poeſies 1759. 12. Oeuvr. 1771. 12.) — Chev. Chenevieres (Les Loiſirs 1764. 12. 2 Bd. 1769. 12.) — Madame Guibert (Poeſ. Amſt. 1764. 8.) — Franc. Thomas Baculard d'Arnaud (Bey ſ. Roman Sidney et Silly 1766. 12. findet ſich eine Samml. von 60 Anakreontiſchen Oden. Auch ſtehen dergl. von ihm in den Muſenalmanachen.) — Legier (Amuſ. poet. 1769. 8.) — Zimmermann (Chanſ. militaires 1769. 8.) — Pierre Laujon (Les Apropos de la Société, et les Apropos de la folie 1776. 8. 3 Bde.) — Sylvain Marechall (Biblioth. des Amans, Odes Erotiques 1777. 8. mit Muſik 1786. 12.) — In den Enfans du pauvre diable de Mr. de l'Empirée, P. 1776. 12. finden ſich Lieder, u. d. m. — Chev. Parny (Poeſ. erotiques 1777. 8. Opuſc. poet. 1779. Chanſons Madegaſſes 1787. 12. Deutſch, bey der Ueberſ. der Prom. champ. des Le Clerc, Leipz. 1788. 8. Oeuvr. 1787. 12. 2 Bde.) — Ame Ambr. Joſ. Feutry (Seine Nouv. Opuſcules, 1778. 8. enthalten Couplets, Madrigale u. d. m.) — Pons de Verdun (Mes Loiſirs ... 1780. 12.) — Le Mierre (S. Pieces fugit. 1782. 8. enthalten mehrere Lieder.) — Berenger (In dem Portefeuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. und unter dem Titel, Poeſies 1785. 12. 2 B. finden ſich viele angenehme Lieder.) — Medard de St. Juſt (L'occaſion et le moment, ou les petits Riens 1782. 12.) — Chev. Boufflers (Poeſ. 1782. 8. Oeuvr. 1786. 12.) — De Pis (Chanſ. nouv. 1785. 12.) — Lablee (Opuſc. lyr. 1785. 12.) — Auch finden ſich deren in den verſchiedenen Muſenalmanachen, und den Sammlungen dieſer Art, von Rochon de Chabanne, Colle, Imbert, Beaumarchais, Romans, Franc. de Neufchateau, Darinel, Rigoley de Juvigny, Pont de Veile, Maſſon de Morvilliers, Marſolier, Geney, Moreau, Mancel, Sauterau de Bellevand, Hellet, Garnier, Simon Beffroy de Reigny (bekannt unter dem Nahmen des Couſin Jacques.) Deschamps, Dupuy des Islets, Le Grand d'Auſſy, u. a. m. — ſo wie in den Oeuvr. ch. du C. de Treſſan, Par. 1776. 2 Bde. — In den Oeuvr. de Pezay 1791. 12. 2 B. In den Oeuvr. badines et mor. de Cazotte 1788. 18. 17 Bde. — In den Opuſc. de Mr. Gode 1789. 12. Und zu den Liederdichtern, im Ganzen, gehören ferner die Verfaſſer der Opern, Operetten, Parodien (ſ. dieſe Artikel) — — Sammlungen von Liedern: Plus belles Chanſ. nov. Par. 1542. 8. — Sommaire de tous les Rec. des Chanſ. tant amoureuſes, ruſtiques que muſicales, Lyon ſ. a. 16. 1555. 8. — Le Roſier des Chanſ. nouv. Lyon 1580. 16. — Le joyeux bouquet des belles Ch. nouv. Lyon 1583. 16. — Le Printems des Chanſ. nouv. Lyon 1583. 16. — Nouveau Vergier floriſſant de belles Chanſ. Lyon ſ. a. 16. — La Fleur des Chanſ. nouv. traitans partie de l'amour partie de guerre, Lyon 1586. 16. und unter dem Titel, Le Cabinet des plus belles Chanſ. ebend. 1592. 16. — Requiel de toutes les plus belles Chanſ. Lyon 1596. 12. — Le Parnaſſe des Muſes, ou Rec. des plus belles Chanſ. à danſer, Par. 1627. 12. — Le Parn. des Muſes, ou Chanſons à boire et à danſer, P. 1633. 12. — Nouv. Rec. de Chanſ. et Airs de lour .. Par. 1656. 12. — In dieſen Zeitpunkt gehört die Muſe Mouſquetaire, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — Rec. des meilleurs Chanſ. de l'opera, P. 1696. 12. 3 Bde.

— Nouv. Rec. de Chanſ franc. P. 1732. 8. 6 Bde. — Rec. de Chanſ. choiſies avec les Airs notés . . . Haye 1731 u ſ. 12. 8 Bde. — Rec. de trois cent Chanſ. franc. Lond. 1737. 8. — Rec hiſtor. de Chanſ. Vaudevilles etc. 1746. 8. 2 Th. — Amuſemens des Dames, ou Nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1756. 12. — Le Chanſonnier agréable, p. l'Abbé Chayer 1760. 12. — Amuſemens de Campagne, ou nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1761. 12. 2 B. — Les plaiſirs de la Société, ou nouv. Choix de Chanſ., Amſt. 1762. 12. 2 B. mit Muſik. — Anthologie franc. ou Chanſ. choiſ. depuis le 13e Siecle jusqu'à preſent, (Par.) 1765. 8. 3 Bd. mit der Muſik. — Chanſ. joyeuſes, Par. 1765. 8. 2 Th. (Fortſ. der vorigen) — Rec. portatif de Chanſ. Par. 1765. 8 — Dict. lyr. portatif, ou Choix des plus jolies Ariettes avec la Muſique, p. Mr. Dubreil, Par. 1771. u. ſ. 8. 4 Bde. — Choix de Chanſ. miſes en Muſique, p De la Borde 1775. 8. (ſehr gut.) — Etrennes Anacreontiques 1776. 12. iſt fortgeſetzt. — Théatre de Société, ou Rec. de Chanſ. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Le petit Chanſonnier franc. 1778. 12. 1782. 8. 3 Bde. (die beſſern darin ſind von Coulanges, J. B. Rouſſeau, La Motte, Moncrif, Bernard, Colle, Lattaignant, Sedaine, Favart, Saurin, Dorat, Arnaud, Blin de Saintmore, Le Mierre, Imbert, Leonard.) — Almanac Muſical 1781 - 1783. 12. 3 Samml. Le nouvel Anacreon, ou les Soupers de Paphos 1782. 12. — Anacreon en belle humeur, 1782. 12. 4 Th. iſt aber nachher noch fortgeſetzt worden. — Chanſ. choiſ avec les Airs notés, Lond. 1784. 12. 4 Bde — Etrennes de Polymnie, ou Rec. de Chanſ. Romanc. Vaudevilles etc. 1785. 12. iſt fortgeſetzt. — Rec. compl. d'Ariettes 1787. 12. 3 Bde. — — Auch finden ſich deren noch in dem Treſor du Parnaſſe, ou le plus joli des Rec. Lond. 1762-1770. 12. 6 Bde. herausg. von Couret de Villeneuve. — Elite de Poeſies fugitives, 1765. u. ſ. 12. 5 Bde. — Almanac des Muſes, 1764. 12. (fortgeſetzt bis jetzt.) — Les Graces, 1769. 8. (fortgeſ. unter dem Titel, Triomphe des Graces.) — Etrennes de Parnaſſe, 1770. 12. (fortgeſetzt.) — Le Secretaire du Parn. 1770 u. ſ. 12. — Pieces echappées au ſeize prem. Alman. 1780. 12. — Almanac des Graces 1784. 12. (fortgeſ.) — Almanac litteraire, ou Etrennes d'Apollon 1776. 12. (fortgeſ.) — Le Pantheon litteraire, u. a. m. — —

Bey den Engländern: Ueberbleibſel Wälſcher oder Walliſer Geſänge finden ſich in den Some Specimens of the anc. Welſh Bardes by Evan Evans, Lond. 1764. 4 — In den Transl. Specimens of Welſh Poetry, by W. Walters, 1782. 8. — In den Muſical and Poet. Reliks of the Welſh Bards . . by Edw. Jones 1784. f. und unter andern auch in Burneys History of Muſik, Bd. 2. S. 110. — Auch gehören noch hieher die Hiſtor. Memoirs of the Iriſh Bards with Obſerv. on the Muſik of Ireland, by Joſ. Walker 1786. 4. — — Das älteſte, eigentlich engliſche, bis auf unſre Zeiten gekommene Lied iſt ein Lob des Gukguk, aus den Zeiten Heinrich des 3ten S. Hiſtor. Eſſay on nation. Song. S. XLVI vor der Select Coll. of Engl. Songs, Lond. 1783. 8. 3 Bde.) Aus ſpätern Zeiten ſind deren in den Reliques of anc. Engl. Poetry . Lond 1765. 8. 3 Bd. (wovon ein Theil in den Volksliedern, Leipz. 1778 u. ſ. 8. 2 Th. In den Balladen und Liedern altengl. und altſchottiſcher Dichtart,

Berl. 1777. 8. und in den Altengl. und Altſchwäbiſchen Balladen, Zür. 1780 u. f. 8. 2 Th. überſetzt worden iſt) in den Old. Ballads, hiſtor. and narrative ... by Th. Evans, Lond 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 Bde und in den Ancient Songs from the time of King Henry the third to the Revolution. 1792. 8. geſammelt. Das Alter der mehrſten, der in der erſten Sammlung befindlichen Lieder iſt aber ſehr bezweifelt worden; und in der Abhandlung, welche dabey ſich befindet, ſcheint Percy in den Fehler gefallen zu ſeyn, daß er, was von den franzöſiſchen Minſtrels (deren Sprache am engliſchen Hofe vorzüglich geſprochen wurde) gilt, auch auf die engliſchen Minſtrels angewandt hat. (S. die Obſervat. on the anc. Engl. Minſtrels vor der letztern Sammlung S. XII u. f.) Bis zur Zeit der Reformation wurden gewöhnlich, und im Ganzen nur franzöſiſche, lateiniſche und italieniſche Lieder geſungen (S. Burneys Hiſt. of Muſik, Bd. 2. S. 551.) Longham, in dem Letter of Killingsworth, Lond. 1575. 8. gedenkt indeſſen, einer handſchriftlichen Sammlung engliſcher Lieder aus frühern Zeiten. Was man, mit Gewisheit weiß, iſt, daß Surrey († 1546) und Wyat deren, nach italieniſchen Muſtern verfertigten, welche, mit ähnlichen, Lond. 1557 und 1565 zuſammen gedruckt worden ſind; und daß das älteſte Trinklied in Gammer Gurtons Needle, Lond. 1575. zu finden iſt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt, oder unter die Regierung der K. Eliſabeth einige berühmte Balladenmacher, als Th. Delony, Rich. Johnſon, Elderton († 1592.) und ſpäter Martin Parker, wovon die erſtern verſchiedene Sammlungen, mit der Aufſchrift Garlands drucken ließen, deren noch einige vorhanden ſeyn ſollen. Unter den, von nun an, haufigern Liederdichtern ſind die merkwürdigſten: Phil. Sidney († 1586. England's Helicon, a Coll. of Songs; jedoch ſind ſeine Lieder wenig natürlich) — Chrſtph. Marlow († 1593. — W. Shakſpear († 1617.) — Mich. Drayton († 1631.) — John Donne († 1631.) John Suckling († 1638. Works 1770. 12. 2 Bde.) — Hen. Wotton († 1639.) — Th. Carew († 1639. Poems 1654 8. 3te Aufl. 1772. 12. Heinr. Lawes ſetzte ſie in Muſik.) — Heinrich King († 1669. Poems etc. 1657. 8. 1781. 12.) — Abr. Cowley († 1667. Works, by Hurd 1721. 12. 3 Bde. 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnſonſchen Saml.) — Gr. von Rocheſter († 1680.) — S. Butler († 1680.) — G. Etherege. († 1680.) — Edm. Waller († 1687. Works 1759. 12. 1773. 12. und in der Johnſ. Samml.) Aphra Ben († 1689. Poems on ſev. occaſions 1684. 8.) — Gr. v. Dorſet († 1705.) — Will. Walſh († 1710. Poems 1692. 8. und in der Johnſ. Samml.) — Will. Wycherly († 1715. Poems 1704. f. Nur ſind ſeine Lieder ſehr unzüchtig.) — Nic. Rowe († 1718.) — Scheffield, Herz. von Buckingham († 1720.) — Matth. Prior († 1721. Poems 1779. 8. 2 Bde.) — Ch. Sedley († 1722. Poems 1719. 12. 2 Bde.) — Th. D'Urfey († 1723. Ein wahrer Volksliederdichter; die mehreſten derſelben finden ſich in den Pills to purge Melancholy, L. 1712. 12. 5 Bde. 1719. 12. 6 Bde. ſie ſind aber auch beſonders geſammelt 1718. 8. 6 Bde.) — Rich. Steele († 1729. — Will. Congreve († 1729. Works 1788. 12. 2 B.) Th. Parnell († 1730. Poems 1772. 12.) — Philip, Herz. v. Wharton († 1731. — John Gay († 1732. S. Works 1775. 12. 3 Bde. Glasg. 1776. 12. 2 Bde. enthalten die beßten Lieder ſeiner Zeit.) — Barton Booth († 1733.) Euſt. Budgel († 1736.) — Hen. Carey († 1743.) — Jonath. Swift († 1745. Hat man-

cherley Volkslieder hinterlaſſen, in welchen er den Vorſatz gehabt zu haben ſcheint, das gezierte muſikaliſche Geſchwätz ſeiner Zeit lächerlich zu machen.) — Matth. Concanen († 1749) — Miſtr Lätitia Pilkington († 1750) — Sam. Croxall († 1751.) — Will. Collins († 1756. Works 1765. 1780. 8.) — Edw. Moore († 1757. Works 1756. 4.) — Rich. Leveridge († 1758) — W. Shenſtone (†) († 1763. Works 1764. 8. 2 Bde. 1769. 8.) — Eliſ. Carter (Poems 1762. 8.) — Rob. Lloyd (Poems 1762. 4 Poet. W. 1788. 8. 2 Bd.) — G. Lyttelton († 1773. Works 1771. 4. 1776. 8. 3 Bde. (im 3ten Bde.) und in der Johnſonſchen Samlung; Deutſch von J. Weigel, Nürnb. 1791. 8.) — John Cunningham († 1773. Poems 1771. 8. 1781. 12.) — Chrſtph. Smart († 1771. Poems 1752. 4. 1763. 4.) — G. Alex. Stevens († 1784. Songs, com. and ſatiric. 1772. 12. 1788. 8.) — Will. Whitehead († 1785. Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde.) — Edw. Lovibond († 1775. Poems 1785. 8.) — Soame Jenyns († 1787. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde.) — W. Woty (Unter dem Nahmen Copywell gab er Shrubs of Parnaſſus 1760. 12. und darauf Bloſſoms of Helicon 1763. 12. heraus, die ſich jetzt in ſ. Poet. W. 1770. 8. 2 Bde. finden.) — Th. Mozeen (The Lyric Packett 1764. 8.) — Anna Lätit. Barbaud (Poems 1773. 4.) — Th. Scott (Lyric Poems 1774. 8.) — Miſtr. Miller († 1781. Poet. Amuſements at a Villa near Bath 1775 u. f. 8. 3 Bde. 1781. 8. 4 B.) — Ch. Hanbury Williams (Odes 1775. 8.) Paul Whitehead (Poems 1777 8.) — John Moore (Poetic. Trifles 1779. 8.) — Ch. O'brien (Luſorium, a Collect. of onnviviel Songs 1782. 8.) — J. Freeth (The political Songſter, or a touch on the Times, Birm. 1784. 12. 1790. 12. (Nicht ſchlechte Balladen. — Edw. Trapp Pilgrim (Poet. Trifles 1785. 12.) — Rob. Pratt (In dem 1ten Bde. ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Bde. finden ſich ſehr gute Lieder.) — Capt. Morris (Collect. of Songs 1786. 8. 2 Th.) — H. J. Pye (Der 1te Bd. ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. enthält mehrere gute Lieder.) — Will. Belon (Poems 1788. 8.) — Chrſtph. Whirligig (Poet. Flights 1788. 8.) — Rob. Merry (Iſt, als einer der Verf. von den Liedern bekannt, die in der Zeitſchrift, The World, erſchienen und nachher unter dem Titel The Poetry of the World 1788. 12 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. und Album 1790. 12. 2 Bde. gedruckt worden ſind.) — Mſtrs. Lewis (Poems 1789. 8.) — Will. Nation (Bey ſ. Dram. Pieces 1789. 8. finden ſich einige ſehr mittelm. Lieder.) — Sackville Cotter (Eben dergl. in ſ. Poems 1789. 8. 2 Bde — — Auch ſind deren in den, unten vorkommenden Sammlungen, noch einzele, von Cheſterfield, Dodsley, Lady, Montague, Lord Middleſex, Glover, Hawkesworth, Brerewood u. a. m. ſo wie in den Gedichten von Ambr. Philips Akenſide, Churchill, Goldſmith, Hamilton u. a. m. vorhanden. Ferner gehören zu den Liederdichtern noch die Verfaſſer der engliſchen komiſchen Opern; und Sheridan, Garrik, Dalton (in den Zuſätzen zu Miltons Maſk) Bickerſtaff, u. a. m. haben deren ſehr gute geliefert. — — Lieder von Schottländiſchen Dichtern: Ich ſchränke mich auf Allen Ramſay († 1758) ein, deſſen Lieder in den Tea-Table Miſcell. 1706. 1768. 1788. 8. 2 Bde. geſammelt ſind. — Sammlungen: Die, der Zeit nach, früheſte iſt im J. 1609, unter dem Titel, Pammelia, Muſik Miſcellanie, mit der Muſik der Lieder erſchienen. Und auſſer den bereits angeführ-

geführten von den ältern Liedern, und den Pills to purge Melancholy, ſind mir von den folgenden, ſehr vielen, bekannt: The Grove 1721. 12. — The Muſical Miſcellany, Lond. 1729. 8. 6 Bde. — The Hive ... Lond. 1732. 8. 4 Bde. — The Vocal Miſcell. being a Collect. of above 400 Songs 1734. 4. 12. 2 Bde. — Univerſal Harmony, a choice Collect. of Songs 1745. 4. — Antidote againſt Melancoly 1749. 12. — The union Songbook, a choice Collect. of 266 Scott. and Engl. Songs 1750. 8. 1781. 12. von Smollet. — The Tuner, by P. Hiffernan, 1754 u. f. 12. 3 Th. — The Goldfinch 1765. 12. — The Lark 1765. 12. — Catches and Gleas of Ranelagh 1767 4. — The Maſk 1767. 12. — The Songſters Companion 1770. 12. 2 Bde. — Eſſays on ſong writing, with a Collect. of ſuch Engl. Songs as are moſt eminent for poetical merit, Warringt. 1771. u. 1774. 8. von Aikin, aus 44 Dichtern gezogen. — The London Songſter, cont. 544 of the neweſt Songs and Catches 1774. und 1784. 12. — The Humming Bird 1776. 12. — The Nightingale 1776. 12. — The Minſtrell 1778. 12. — The Vocal Magazine, or complete Britiſh Songſter cont. 1286 favour. Songs 1779. 8. — The Bullfinch 1781. 1790. 12. — The Charmer ... or 235 fav. Songs, Edinb. 1782. 12. 2 B. — St. Cecilia. a Coll. of the beſt Engl. and Scott. Songs 1782. 8. — Ehe Linett, Glasg. 1783. 12. — A ſelect Collect. of Engliſh Songs, 1783. 8. 3 B. aus 129 Dichtern gezogen, von Ritſon, mit einem Hiſt. Eſſay on national Song. — The Brittiſh Songſter, being a Select. Collect. of 314 favorite Scotch and Engl. Songs, Catches, Glasg. 1786. Lond. 1789. 12. — The Vocal Songſter, a favourite Collect. of Engl. and Sc. Songs 1786. 12. — Calliope or the Vocal Enchantreſs 1788. 12. — Banquet of Thalia 1788. 8. — The Bee, 1788. 8. — The convivial Songſter, being a Select. of the beſt Engl. Songs, humorous, ſatir. and bachanal. 1788. 12. — The Lyric Miſcellany 1788. 8. — The vocal Enchantreſs, an elegant Collect. of new Songs 1789. 8. — Roundelay, or the new Syren 1789. 8. — Feſtival of Comus, a Collect. of comic Songs 1789. 8. — The Lyric Repoſitory a Select. of original anc. and modern Songs, by Mr. Parſley 1789. u. f. 12. 3 Bde. — u. a. m. — Beſondre Sammlungen Schottiſcher Lieder: The Evergreen a Collect. of Scott. Songs before the Year 1600. Ed. 1708. 8. 1762. 12. 2 B. — — Orpheus Caledonius, or a Coll. of Sc. Songs 1733. 8. 2 Bde. — The chearfull Companion, a Collect. of Scott Songs 1768. 12. 1786. 12. — Anc. and modern Scott. Songs Ed. 1776. 8. 2 Bde. — — Sammlungen von Liedern einzler Art: Collect. of Free-maſon Songs by Jam. Calendar 1758. 12. — Songs of Maſonry by W. Wyld 1766. 8. — Auch finden ſich Lieder überhaupt noch in andern Sammlungen, als The Flower-Piece 1731. 8. — in dem Poetic. Calendar 1765. 12. 12 Bd. — In dem Muſe's Mirror 1778. 8. 2 Bde. — u. d. m. — S. übrigens den Art. Romanze. — —

Deutſche Lieder: die älteſten der, auf uns gekommenen deutſchen Liederdichter ſind die Minneſänger (ſ. Art. Dichtkunſt,) die berühmteſten darunter ſind Eſchilbach, Reinmar der alte, Walther von der Vogelweithe, Reinmar von Zweter, Klingsör; und verſchiedene dieſer Gedichte ſind von F. W. Gleim in den Gedichten nach den Minneſängern ... Berl. 1773. 8. — In den Gedichten nach Walther von der Vogelweide, Halberſt. 1779. 8.

cherley Volkslieder hinterlaſſen, in welchen er den Vorſatz gehabt zu haben ſcheint, das gezierte muſikaliſche Geſchwätz ſeiner Zeit lächerlich zu machen.) — Matth. Concanen († 1749) — Miſtr Lätitia Pilkington († 1750) — Sam. Croxall († 1751.) — Will. Collins († 1756. Works 1765. 1780. 8.) — Edw. Moore († 1757. Works 1756. 4.) — Rich. Leveridge († 1758) — W. Shenſtone († († 1763. Works 1764. 8. 2 Bde. 1769. 8.) — Eliſ. Carter (Poems 1762. 8.) — Rob. Lloyd (Poems 1762. 4 Poet. W. 1788. 8. 2 Bd.) — G. Lyttelton († 1773. Works 1771. 4. 1776. 8. 3 Bde. (im 3ten Bde.) und in der Johnſonſchen Sammlung; Deutſch von J. Weigel, Nürnb. 1791. 8.) — John Cunningham († 1773. Poems 1771. 8. 1781. 12.) — Chrſtph. Smart († 1771. Poems 1752. 4. 1763. 4.) — G. Alex. Stevens († 1784. Songs, com. and ſatiric. 1772. 12. 1788. 8.) — Will. Whitehead († 1785. Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde.) — Edw. Lovibond († 1775. Poems 1785. 8.) — Soame Jenyns († 1787. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde.) — W. Woty (Unter dem Nahmen Copywell gab er Shrubs of Parnaſſus 1760. 12. und darauf Bloſſoms of Helicon 1763. 12. heraus, die ſich jetzt in ſ. Poet. W. 1770. 8. 2 Bde. finden.) — Th. Mozeen (The Lyric Packett 1764. 8.) — Anna Lätit. Barbaud (Poems 1773. 4.) — Th. Scott (Lyric Poems 1774. 8.) — Miſtr. Miller († 1781. Poet. Amuſements at a Villa near Bath 1775 u. f. 8. 3 Bde. 1781. 8. 4 B.) — Ch. Hanbury Williams (Odes 1775. 8.) Paul Whitehead (Poems 1777 8.) — John Moore (Poetic. Trifles 1779. 8.) — Ch. O'brien (Luſorium, a Collect. of onnviviel Songs 1782. 8.) — J. Freeth (The political Songſter, or a touch on the Times, Birm. 1784. 12. 1790. 12. (Nicht ſchlechte Balladen. — Edw. Trapp Pilgrim (Poet. Trifles 1785. 12.) — Rob. Pratt (In dem 1ten Bde. ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Bde. finden ſich ſehr gute Lieder.) — Capt. Morris (Collect. of Songs 1786. 8. 2 Th.) — H. J. Pye (Der 1te Bd. ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. enthält mehrere gute Lieder.) — Will. Belon (Poems 1788. 8.) — Chrſtph. Whirligig (Poet. Flights 1788. 8.) — Rob. Merry (Iſt, als einer der Verf. von den Liedern bekannt, die in der Zeitſchrift, The World, erſchienen und nachher unter dem Titel The Poetry of the World 1788. 12 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. und Album 1790. 12. 2 Bde. gedruckt worden ſind.) — Miſtrs. Lewis (Poems 1789. 8.) — Will. Nation (Bey ſ. Dram. Pieces 1789. 8. finden ſich einige ſehr mittelm. Lieder.) — Sackville Cotter (Eben dergl. in ſ. Poems 1789. 8. 2 Bde. — — Auch ſind deren in den, unten vorkommenden Sammlungen, noch einzele, von Cheſterfield, Dodsley, Lady, Montague, Lord Middleſex, Glover, Hawkesworth, Brerewood u. a. m. ſo wie in den Gedichten von Ambr. Philips Akenſide, Churchill, Goldſmith, Hamilton u. a. m. vorhanden. Ferner gehören zu den Liederdichtern noch die Verfaſſer der engliſchen komiſchen Opern; und Sheridan, Garrik, Dalton (in den Zuſätzen zu Miltons Maſk) Bickerſtaff, u. a. m. haben deren ſehr gute geliefert. — — Lieder von Schottländiſchen Dichtern: Ich ſchränke mich auf Allen Ramſay († 1758) ein, deſſen Lieder in den Tea-Table Miſcell. 1706. 1768. 1788. 8. 2 Bde. geſammelt ſind. — Sammlungen: Die, der Zeit nach, früheſte iſt im J. 1609, unter dem Titel, Pammelia, Muſik Miſcellanie, mit der Muſik der Lieder erſchienen. Und auſſer den bereits angeführ-

geführ-

geführten von den ältern Liedern, und den Pills to purge Melancholy, ſind mir von den folgenden, ſehr vielen, bekannt: The Grove 1721. 12. — The Muſical Miſcellany, Lond. 1729. 8. 6 Bde. — The Hive . . . Lond. 1732. 8. 4 Bde. — The Vocal Miſcell. being a Collect. of above 400 Songs 1734. 4. 12. 2 Bde. — Univerſal Harmony, a choice Collect. of Songs 1745. 4. — Antidote againſt Melancoly 1749. 12. — The union Songbook, a choice Collect. of 266 Scott. and Engl. Songs 1750. 8. 1781. 12. von Smollet. — The Tuner, by P. Hiffernan, 1754 u. f. 12. 3 Th. — The Goldfinch 1765. 12. — The Lark 1765. 12. — Catches and Gleas of Ranelagh 1767 4. — The Maſk 1767. 12. — The Songſters Companion 1770. 12. 2 Bde. — Eſſays on ſong writing, with a Collect. of ſuch Engl. Songs as are moſt eminent for poetical merit, Warringt. 1771. u. 1774. 8 von Aikin, aus 44 Dichtern gezogen. — The London Songſter, cont. 544 of the neweſt Songs and Catches 1774. und 1784. 12. — The Humming Bird 1776. 12. — The Nightingale 1776. 12. — The Minſtrell 1778. 12. — The Vocal Magazine, or complete Britiſh Songſter cont. 1286 favour. Songs 1779. 8. — The Bullfinch 1781. 1790. 12. — The Charmer . . . or 235 fav. Songs, Edinb. 1782. 12. 2 B. — St. Cecilia . a Coll. of the beſt Engl. and Scott. Songs 1782. 8. — Ehe Linett, Glasg. 1783. 12. — A ſelect Collect. of Engliſh Songs, 1783. 8. 3 B. aus 129 Dichtern gezogen, von Ritſon, mit einem Hiſt. Eſſay on national Song. — The Brittiſh Songſter, being a Select. Collect. of 314 favorite Scotch and Engl. Songs, Catches, Glasg. 1786. Lond. 1789. 12. — The Vocal Songſter, a favourite Collect. of Engl. and Sc. Songs 1786. 12. — Calliope or the Vocal Enchantreſs 1788. 12. — Banquet of Thalia 1788. 8. — The Bee, 1788. 8. — The convivial Songſter, being a Select. of the beſt Engl. Songs, humorous, ſatir. and bachanal. 1788. 12. — The Lyric Miſcellany 1788. 8. — The vocal Enchantreſs, an elegant Collect. of new Songs 1789. 8. — Roundelay, or the new Syren 1789. 8. — Feſtival of Comus, a Collect. of comic Songs 1789. 8. — The Lyric Repoſitory a Select. of original anc. and modern Songs, by Mr. Parſley 1789. u. f. 12. 3 Bde. — u. a. m. — Beſondre Sammlungen Schottiſcher Lieder: The Evergreen a Collect. of Scott. Songs before the Year 1600. Ed. 1708. 8 1762. 12. 2 B. — — Orpheus Caledonius, or a Coll. of Sc. Songs 1733. 8. 2 Bde. — The chearfull Companion, a Collect. of Scott Songs 1768. 12. 1786. 12. — Anc. and modern Scott. Songs Ed. 1776. 8. 2 Bde. — — Sammlungen von Liedern einzler Art: Collect. of Free-maſon Songs by Jam. Calendar 1758. 12. — Songs of Maſonry by W. Wyld 1766. 8. — Auch finden ſich Lieder überhaupt noch in andern Sammlungen, als The Flower-Piece 1731. 8. — in dem Poetic. Calendar 1765. 12. 12 Bd. — In dem Muſe's Mirror 1778. 8. 2 Bde. — u. d. m. — S. übrigens den Art. Romanze. — —

Deutſche Lieder: die älteſten der, auf uns gekommenen deutſchen Liederdichter ſind die Minneſänger (ſ. Art. Dichtkunſt,) die berühmteſten darunter ſind Eſchilbach, Reinmar der alte, Walther von der Vogelweithe, Reinmar von Zweter, Klingsör; und verſchiedene dieſer Gedichte ſind von F. W. Gleim in den Gedichten nach den Minneſängern . . . Berl. 1773. 8. — In den Gedichten nach Walther von der Vogelweide, Halberſt. 1779.

 8.

8. und — in der Iris — in den Briefen von S. G. Lange, Halle 1779 u. f. 8. 2 Bde — in den Muſenalm. von Cl. Schmit, nachgeahmt, oder moderniſirt worden — Zu ihnen gehört übrigens noch der Baron v. Schonebeke, von deſſen nachgelaſſenen Liedern ſich Nachrichten im 2ten Th. des Bragur S. 324 finden. — — Von den Meiſterſängern (ſ. den Art. Dichtkunſt,) ſind der Lieder unſtreitig viele gemacht worden; aber im Ganzen, wiſſen wir zu wenig von ihren Verfaſſern. Von unſern eigentlichen Volksliedern, welche in dem kleinen feinen Almanach, Berl. 1776, 1777. 12. 2 Th. Im Bragur Bd. 1. S. 263 u. f. Bd. 2. S. 112 u. f. aufbewahrt ſind, mögen manche bis ins funfzehnte Jahrhundert hinauf reichen. Auch beſitzen wir verſchiedene ältere Sammlungen, deren Lieder gröſztentheils in dieſen, und zum Theil noch in den vorhergehenden Zeitpunkt gehören, als: Eine zu Colmar aufgefundene Handſchrift, welche bis zum J. 1591 reichen und mehr als 1000 Lieder enthalten ſoll (S. Goth. Zeitung St. 42 v. J. 1791 und Bragur Bd. 1. S. 381. Bd. 2. S. 329.) — Newe Teutſche Lieder durch Ant. Goswinum comp. Nürnb. 1581. (S. deutſches Muſ. vom J. 1781. Mon. Septbr. S. 225 u. f.) — Tricinia, Kurzweilige deutſche Lieder, durch Jac. Regnart, Nürnb. 1588. (59 an der Zahl; ſ. D. Muſ. a. a. O.) — Der erſte und andre Theil der Teutſchen Vilanellen . . . Nürnb. 1590 (38 St.) — Newe teutſche Lieder mit dreyen Stimmen, durch Ivonem de Vento comp. München 1591. (20 St. S. D. Muſ. a. a. O.) — XXX Newer liebreicher Galliardt mit ſchönen luſtigen Texten . . . comp. von Nic. Roſthio, Altenb. 1593. 4. 2 Th. (S. Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und Litteratur, Th. 1. S. 318.) — Luſtgarten Newer teutſcher Geſäng, Balletti, Galliarden, und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen comp. durch Leo Häßler, Nürnb. 1601. 4. — Ein luſtig und ernſthaft poetiſch Gaſtmal und Geſpräch zweier Bergen, nemmlich des Rieſens und Stockhorns, geſtellt durch Hans Rud. Rehmann, Bern 1620. 4. (S. die angef. Beytr. Th. 2. S. 71 u. f.) — Arien etlicher theils geiſtlicher, theils weltlicher Lieder, zum Singen und Spielen geſ. von H. Alberti, Königsb. 1646. u. f. f. 5 Th. Leipzig, 1657. 8. 8 Th. und Muſikal. Kürbshütte, von ebend. Königsb. 1645. f. (Von S. Dach, Rob. Roberthin, und dem Componiſten ſelbſt.) — Val. Strobels Melodien, Straſb. 1654. f. (S. D. Muſ. v. J. 1785 Mon. October, S. 320.) — Rud. Weckherlin (1650. Oden und Geſänge, Stuttg. 1618. 8. Geiſtl. und Weltl. Gedichte, Amſt. 1641 und 1647. 8. Ausz. daraus, und Nachr. von dem Verf. liefert der 3te Bd. der Auserleſenen Stücke der deutſchen Dichter, Brſchw. 1779. 8. und ein Aufſ. im D. Muſeum, October 1779.) — G. Greflinger oder Grebinger (Seladons Weltliche Lieder, Frft. 1651. 8.) — Mart. Opitz († 1639. Seine Poet. Wälder enthalten Oden und Geſänge. S. übrigens den Art. Lehrgedicht.) — Paul Flemming († 1640. Teutſche Poem. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1685. 8. und Auszüge, daraus im 2ten Bde. der Auserleſenen Stücke. Nachr. von dem Verf. giebt Chr. Schmid im Nekrolog, S. 83 und L. Meiſter in der Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 160.) — Andr. Tſcherning († 1659. Teutſcher Gedichte Frühling, Bresl. 1642 und 1649. 8. Vortrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. Sein Leben iſt im Nekrolog, S. 94. erzählt. — Jacob Schwieger, Filidor der Dorferer gen. (1665. Geharnſchte Venus, Hamb. 1660. 12. und

Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. S. übrigens, Bragur Bd. 2. S. 420 wo ſich ein Verz. ſeiner größtentheils lyriſchen Gedichte, von J J. Eſchenburg findet. — Joh. G. Schoch (Neu erbauter poetiſcher Luſt- und Blumengarten von hundert Schäfer- Hirten-Liebes und Tugendliedern, Leipz. 1660. 12.) — Dav. Schirmer (Poetiſches Roſengebüſche, Dr 1657. 8 Poet. Rautengewächſe, Dresden 1663. 8 u. a. m.) — Philander v. d. Linde (Verm. Gedichte 1682. (zweyte Aufl.) Scherzh. Ged. L. 1722. 8. (3te Aufl.) Galante Ged. L. 1723. 8. (3te Aufl.) — Gottfr. Finkelthaus (Teutſche Geſänge, Hamb. ſ. a. 8.) — Chrſtn. Hofmann v. Hofmannswaldau († 1679. Deutſche Ueberſ. und Gedichte, Bresl. 1673. 8. H. v. H. und andrer Teutſchen Auserl. überhaupt ungedr. Gedichte, Leipz. 1697 8. 7 Th.) — Caſp. v. Lohenſtein († 1683. In ſ. Trauer- und Luſtged. Bresl. 1680. 1689. 8. finden ſich auch einige hieher gehörige. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 138.) — Chrſtn. Gryph († 1760. (Poet. Wälder, Bresl. 1698. 8. 2 B. 1718. 8. 2 B.) — Joh. Chrſtn. Günther († 1723 Gedichte, Bresl 1723. 8. 1751. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 2. S. 68.) — Joh. Val. Pietſch (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) — Joh v. Beſſer († 1729. Schriften, Leipz. 1711. 1729. 1732. 8. Nachr. von dem Verf. a. a. O. S. 3.) — Ulr. v. König († 1745. Gedichte, Dresd. 1745. 8.) — Friedr. v. Hagedorn 1754. Seine erſten Lieder ſind ſchon im J. 1718 geſchrieben; und einige davon erſchienen ſchon in dem Verſuch einiger Gedichte, Hamb. 1729. 8. Geſammelt im J. unter dem Titel, Oden und Lieder, H. 1751. 8. und nachher in ſ. W. 1756. 1764. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im 2ten Bde. von Chr. H. Schmids Biogr. der Dichter, in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 336 und im Nekrolog, S. 278.) — Fdr. Willh. Gleim (Verſ. in ſcherzh. Liedern, Berl. (1742.) 8. 2 Th. Ebend. 1744. 8. 3 Th. Lieder, Zür. 1745. 8. Preußiſche Kriegslieder, Berl. 1758. 12. Petrarchiſche Gedichte 1764. 8. Sieben kl. Gedichte nach Anakreons Manier 1764. 12. Lieder nach dem Anakr. Berl. 1766. 8. Neue Lieder von dem Verf. der Lieder nach dem Anakr. Berl. 1767. 8. Zwey Lieder eines Arbeitsmannes 1771. 8. Die beßte Welt 1771. 8. Lieder für das Volk, Halberſt. 1772. 8. und einzele in den Muſenalmanachen und Blumenleſen, in der Iris, dem Merkur u. d. m. Ein Nachdruck dieſer Lieder erſchien in ſ. Sämmtl. Poet. Werken, unter dem Druckort, Amſterd. 1765 u. f. 8. 4 Th. 1775. 8. 8 Th.) — Jac. Im. Pyra und S. Gotth. Lange (†† 1744 und 1781. Thyrſis und Damons freundſchaftliche Lieder, Zür. 1745. 8. verm. Halle 1749. 8. Auch noch einige dergl. mittelmäßige von dem letztern, in den Poetiſchen .... Beſchäftigungen einer Geſellſch. auf dem Lande 1777. 8. Das Leben beyder Verf. findet ſich in dem Nekrolog, S. 201. und 792 und in L. Meiſters Characteriſtik, Bd. 2. S. 135 und 106.) — Joh. El. Schlegel († 1749. Mehrere anakreont. Oden finden ſich im 4ten Th. S. 227 u. f. von ſ. Werken, wovon einige bereits in den Beluſtigungen erſchienen waren.) — Konr. Arn. Schmid (Lieder von ihm finden ſich in den Beluſtigungen, den Bremiſchen Beytr. und den Vermiſchten Schriften.) — Joh. Ad. Schlegel (Die, in den Bremiſchen Beytr. von ihm befindlichen Lieder ſtehen im 1ten Th. ſ. Gedichte, Han. 1787. 8.) — Joh. Arn. Ebert (In ſ. Epiſteln und vermiſchten Gedichten,

Hamb. 1789. 8. finden ſich ſeine, ſchon im J. 1740 abgefaßte, und zuerſt in den Bremiſchen Beyträgen erſchienene Lieder.) — Frd. Wilh. Zachariä († 1777. Auch ſeine erſten Lieder erſchienen in den Brem. Beytr. und in den Vermiſchten Schriften, hernach bey den ſcherzhaften Epiſchen Poeſien, Brſchw. 1754. 8. und endlich, in 6 Büchern, im 3ten Bd. ſ. Poet. Schriften, ebend. 1763. 8. Sein Leben ſteht im Nekrolog, S. 656.) — Lud. Frd. Lenz († 1780. Freymäurerlieder 1746. 8.) — Nik. Dietr. Giſeke († 1765. Die, in ſ. Poetiſchen Werken, Braunſchweig 1767. 8. S. 87 u. f. befindlichen vier Bücher Oden und Lieder, nebſt dem Geſchenk an Daphne, erſchienen, zum Theil, zuerſt ſchon in öfterer angeführten Vermiſchten Schriften. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 425.) — Chrſtph. Euſ. Suppius (Oden und Lieder Gotha 1749. 8.) — Joh. Pet. Uz (Lyriſche Gedichte, Berl. 1749. 8. Augsb. 1755. 8. verm. Leipz. 1756. 8. Werke, ebend. 1768. 8. 2 Bde.) — Georg Chrſtn. Bernhardi (Oden, Lieder und Erzähl. 1750. 8. Dresd. 1758. 8.) — M. Friedr. Gr. v. Petbus (Anakreontiſche Verſuche, Stralſ. 1750-1751. 8. 2 Th.) — Gotth. Ephr. Leſſing († 1781. Kleinigkeiten, Berl. 1751. 8. Stuttg. 1769. 8. Das Beßte daraus im 1ten Th. ſ. Kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und verb. im 1ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, ebend. 1771. 8.) — Gottl. Fuchs (Seine Lieder erſchienen ſchon zum Theil in den Vermiſchten Schriften und nachher, in Muſik geſetzt, mit der Aufſchrift: Neue Lieder, Leipz. 1750. Auch ſind ſie im 1ten Th. S. 339 von Chrſtn. H. Schmids Anthol. abgedruckt. Gedicht eines Bauernſohnes, Dresd. 1752 und 1771. 8.) — Flor. Arn. Consbruch (Scherze und Lieder, Frft. 1752. 8.) — Heinr. Aug. Oſſenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Eberh. Freyh. v. Gemmingen (Lieder, Oden und Erzählungen, Frft. und Leipz. 1753. 8. Nachher, unter dem Titel: Poetiſche und Proſ. Stücke, Brſchw. 1769. 8. Schriften 1773. 8. Auch finden ſich Lieder von ihm in den erſten Göttinger Muſenalm.) — Ewald (Lieder und Sinngedichte, Berl. 1755. 8. Dresd. 1757. 8.) — Joh. Lud. Huber (Oden und Lieder, Tüb. 1751. 8.) — Joh. Fdr. Loewen († 1771. Zärtl. Lieder und anakreont. Scherze, Hamb. 1751. 8. Poet. Nebenſtunden, ebend. 1752. 8. Poet. Werke, ebend. 1761. 8. welche ſich in ſ. Werken ebend. 1765. 8. 4 Th. unter der Aufſch. von Oden und Liedern, in 5 Büchern befinden.) — Joh. Charl. Unzerinn (Verſ. in Scherzged. Halle 1753. 8. 2te Aufl. Fortgeſ. Verſuche, Rint. 1766. 8.) — Ungen. (Die Sitten, in Ged. und Liedern, Brſchw. 1773. 8.) — Joh. Sam. Patzke († 1787. Lieder und Erzähl. Halle 1754. 8. 3 Th.) — Ungen. (Lieder, Erzähl. Sinnged. ... Leipz. 1755. 8.) — Karl Wilh. Müller (Verſuch in Gedichten, L. 1756. 8. worunter ſich Lieder im Tone ſanfter, wahrer Empfindung befinden.) — Joh. Friedr. Beyer (Kleine Lieder, Berl. 1756. 8. Vermiſchte Poeſien, Frankfurt 1756. 8.) — Ew. v. Kleiſt († 1759. Der eigentlichen Lieder ſind in ſ. Gedichten nicht viele; und dieſe erſchienen zuerſt bey den Gedichten vom Verf. des Frühlinges 1756. 8. und bey den Neuen Ged. vom Verf. des Frühlinges 1758. 8. Sämmtl. in ſ. Werken, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th. Auſſer ſeinem bekannten Ehrengedächtniß von Fdr. Nicolai, finden ſich Nachr. von ihm in L. Meiſters Charact. Bd. 2. S. 181. und im Nekrolog, S. 387.) — Joh. Friedr. v. Cronegk († 1758. Ein Theil ſeiner lyriſchen Gedichte, welcher hieher gehört, und im 2ten Bde.

ſ. Schriften, Anſp. 1760. 8. in den zwey Büchern Oden und Lieder ſich findet, erſchien in der Wochenſchrift, der Freund, J. 1754 = 1756.) — J. D. Leyding (Lieder und Scherzged. Altona 1757. 8.) — Chrſtn. Fel. Weiße (Scherzh. Lieder Leipz. 1758. 8. 1763. 8. Amazonenlieder, ebend. 1760. 8. Lieder für Kinder, ebend. 1766. 1769. 8. Sämmtl. verm. und verb. in ſ. Kleinen lyriſchen Gedichten, ebend. 1772. 8. 3 Bde.) — Gottl. Konr. Pfeffel (Seine poetiſchen Verſuche, worin auch einige Lieder ſind, erſchienen, zuerſt, Frft. 1760. 8. und zuletzt, unter eben dieſem Titel ſehr vermehrt und verb. Baſel 1789. 8. 3 Th. Einzeln gab er heraus: Lieder für die Colmarſche Kriegsſchule, Colm. 1778. 8.) — J. A. F. v. Gentzkow (Samml. vermiſchter Ged. Leipz. 1759 = 1761. 8. 3 Th. Greifsw. 1771. 12.) — Ungen. (Lieder, Gotha 1760. 8.) — Benj. Friedr. Köhler (Geiſtl. Moral. und Scherzhafte Oden und Lieder in vier Büchern, Leipz. 1762. 8.) — Anna Luiſa Karſchinn (Geſ. bey Gelegenheit der Feyerlichkeiten Berlins 1763. 8. Auserleſ. Ged. 1764. 8. Poet. Einfälle 1764. 8. Neue Ged. Miet. 17 2. 8. und mehrere in den Almanachen.) — Joh. Nic. Götz († 1781. Seine erſten Lieder erſchienen zwar ſchon bey ſ. Ueberſ. des Anakreon, Karlsr. 1746. 8. und in den Gedichten eines Wormſers 1752. 8. und verſchiedene davon ſind ſchon vor jenem Zeitpuncte geſchrieben; allein die beſſern davon traten erſt in den Liedern der Deutſchen, Leipz. 1766. 8. und im 1ten Th. der Lyriſchen Blumenleſe 1774 ans Licht; und finden ſich, mit mehrern, in ſ. Gedichten, Mannh. 1785. 8. 3 Th. Sein Leben iſt im Nekrolog, S. 799. erzählt.) — G. H. A. Koch (Lyriſche Ged. Brſchw. 1765. 8. Kleine Gedichte, Brſchw. 1769. 8. 2 Th.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. Fab. Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Einzele Gedichte, ebend. 1769. 8. Werke, Gießen 1780. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im Nekrolog, S. 570.) — Joh. Joſ. Eberle (Oden und Lieder mit Melodien, Leipz. 1765. f. Verſ. in allerley Gattungen deutſcher Ged. Wien 1767. 8.) — Jac. Fdr. Schmidt (Kleine poetiſche Schriften, Alt. 1766. 8. Wiegenlieder, Gotha 1770. 8. Gedichte Leipz. 1786. 8.) — Joh. Caſp. Lavater (Schweizerlieder, Bern 1767. 8.) — Joh. G. Jacobi (Die früheſten ſeiner Gedichte erſchienen, unter dem Titel: Poetiſche Verſuche, Düſſeld. 1764. 8. Sie ſind nachher, mit den ſpätern, zum Theil einzeln gedruckten, in ſ. Werken, Halberſt. 1770. 8. 3 Th. geſammelt, und die Lieder finden ſich im erſten Theile. Auch ſind noch ſpätere von ihm in der Iris, im Merkur, u. a. O. m. enthalten.) — Karl Fdr. Kretſchman (Komiſche, Lyriſche und Epigr. Ged. Leipz. 1769. 8. Das Beßte daraus, und anſehnlich verm. unter dem Titel, Scherzh. Geſ. Leipz. 1771. 8. und dieſe im 2ten Bde. ſ. Sämmtl. Werke S. 155 u. f. Leipz. 1784. 8.) — Kl. Eberh. Karl Schmidt (Fröhliche Ged. 1769. 8. Verb. unter dem Titel, Vermiſchte Gedichte 1772 = 1774. 8. 2 Samml. Phantaſieen nach Petrarca's Manier, Lemgo 1772. 8. An meine Minna 1772. 8. Die Hendekaſyllaben 1773. 8. und die Catulliſchen Gedichte 1774. 8. ſind bereits vorher, bey Catull angeführt.) — Friedr. Wilh. Gotter (Seine erſten, hieher gehörigen Gedichte erſchienen in den Blumenleſen v. J. 1769 u. f. und finden ſich jetzt im erſten Bde. ſ. Ged. Gotha 1787. 8.) — Gottfr. Auguſt Bürger (Auch ſeine früheſten Lieder ſind im J. 1769 geſchrieben, und traten in eben jenen Sammlungen zuerſt ans Licht. Geſammelt ſind ſie in ſ. Gedichten, Gött. 1778. 8. und ebend. 1789. 8.

2 Th.)

2 Th.) — Ungen. (Gedichte der Freundſchaft, der Liebe und dem Scherze geſungen, Helmſt. 1770 u. f. 8. 2 Th.) — Lud Fronhofer (Verſuche in Gedichten, München 1770. 8.) — Friedr. Juſt. Bertuch (Copien für meine Freunde, Altenb. 1770. 8. Wiegenliederchen, ebend. 1773. 8.) — Joh. Willh. Bernh. Hymmen (Poetiſche Nebenſtunden, Berl. 1770 8. Gedichte, ebend. 1771. 8.) — Joh. Gottl. Willamov († 1777. Seine erſten Lieder, S. 201. in ſ. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8. ſind vom J. 1770 und ſein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 686.) — Heinr. Chrſtn. Boje (Gedichte, Brem. 1770. 8. und nachher noch in den Blumenleſen.) — K. Kriſt. Reckert (Kleine Lieder, Münſt. 1770. 8. Amazonenlieder, ebend. 1770. 8.) — Joh. Heinr Thomſen († 1776. Seine erſtern Gedichte erſchienen in dem Göttingſchen Muſenalm. v. J. 1771. und ſind nachher, unter dem Titel, Proben, Koppenh. 1783. 8. mit mehrern zuſammen gedruckt worden. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 680) — Joh. Mart. Miller (Von ſeinen, nun geſammelten Gedichten, Ulm 1783. 8. iſt das älteſte im J. 1771 geſchrieben, und die mehreſten waren vorher in den Muſenalm. und Blumenleſen erſchienen.) — Iſaſchar Behr (Ged. eines polniſchen Juden, Miet. 1771. 8. und ein Anhang dazu, ebend. 1771. 8.) — Lud. Heinr. Chrſtph. Hölty († 1776. Seine früheſten Gedichte erſchienen zuerſt im 3ten Th. der Anthologie, Leipz. 1772. 8. und nachher in den Muſenalmanachen und Blumenleſen, geſammelt durch Fdr. Leop. Gr. zu Stolberg und Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1783. 8. Seine Lebensbeſchreibung findet ſich vor dieſer Sammlung, und im Nekrolog, S. 640.) — Lud. Aug. Unzer († 1775. Verſ. in kleinen Ged. Halberſt. 1772. 8. Naivetäten und Einfälle, Gött. 1773. 8. Neue Naivetäten 1773. 8. Auch finden ſich noch Lieder in den Almanachen.) — Phil. Ernſt. Raufseiſen († 1775. Unter ſeinen Gedichten, Berl. 1782. 8. finden ſich verſchiedene leichte Lieder, welche vorher in den Almanachen, Blumenleſen u. d. m. zuerſt im J. 1773 u. f. erſchienen.) — Joh Heinr. Voß (Die erſte ſeiner, in ſ. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 225 abgedruckten Oden und Lieder, deren überhaupt 28 ſind, iſt im J. 1773 geſchrieben.) — Matth. Claudius (Als Verfaſſer von den Tändeleyen und Erzähl. Jena 1764. 8. iſt Er kaum mehr bekannt; deſto bekannter durch ſ. Werke, Hamb. 1775 u. f. 8. 4 Th.) — Gotth. Contius (Lyriſche Gedichte und Erzähl. Bresl. 1773. 8. Lieder zum Feldzuge von 1778. Dresd. 1778. 8. Lieder eines ſächſiſchen Dragoners, ebend. 1778. 4. Gedichte ebd. 1782.) — Ernſt Chrſtph. Dreßler (Freundſchaft und Liebe, in melodiſchen Liedern, Nürnb. 1774. 4. mit Muſik.) — Fdr. Aug. Clem. Werthes (Ihm ſind die Lieder eines Mädchens, Münſter 1774. 8. zugeſchrieben worden.) — Fdr. Müller (Lieder von ihm finden ſich in der Schreibtafel, Mannh. 1774-1779. 8. 7 Th. und in den Almanachen.) — Gottl Willh. Burmann (Lieder in drey Büchern, Berl. 1774. 8. Kleine Lieder für kleine Mädchen, und Jünglinge, Berl. 1777. 8. Gedichte ohne den Buchſtaben R. Berl. 1788. 8.) — Ungen. (Zwölf Gedichte von ** Bern 1775 8.) — K. Fdr. Sinapius (Lyrica von einem Schleſier, Bresl. 1775. 8. und auch noch dergl. in den Poetereyen, Altvater Opitzen geheiligt, Bresl. 1776. 8. in der Lentnerſchen Blumenleſe u. d. m.) — Willh. Gottl. Becker (Gedichte an Eliſen, Leipz. 1775. 8. Auch noch Lieder in der Muſe, Leipz. 1776. 8. 2 Th. und im Leipz. Muſenalm.) — Ign. Cornava (Gedichte,

dichte, Prag 1775. 8. Die Helden Oeſterreichs in Kriegsliedern beſungen, ebend. 1778. 8.) — Joſ. Edler v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8.) — Rodiſchneg und Richter (Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8.) — Altorfer (Neue Schweizerlieder, Bern 1776. 8.) — J. C. D. Curio (Lieder, Helmſt. 1776. 8. 2 Bde. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) — Chrſtn. Aug. Fehre (Ihm ſind die Sinnged. und Lieder an der Böhmiſchen Gränze geſ. Leipz. 1776. 8. zugeſchrieben worden) — Joh. Chriſtph. Krauſeneck (Gedichte, Bayr. 1776. 8. — Joach. Chrſtn. Blum († 1790. Die in ſeinen Sämmtl. Ged. Leipz. 1776. 8. 2 Th. geſammelten Lieder, erſchienen zuerſt in den Lyriſchen Verſuchen, Berl. 1765. 8.) — Ungen. (Neue Ged. nebſt Proben einiger alten, Kopenh. 1777. 8.) — Traug. Benj. Berger (Liederchen, Leipz. 1777. 8.) — J. A. Dondorf (Vermiſchte Ged. Halle 1776. 8.) — Leop. Fdr. Günther von Goeckingk (Lieder zweyer Liebenden, Leipz. 1777. 8. verb. 1779. 8. Auch hält der 3te Th. ſ. Gedichte, Frft. 1782. 8. noch lyriſche Ged. in zwey Büchern, wovn die früheſten ſchon im J. 1769 geſchieben ſind) — Ungen. (Lieder meiner Muſe, Berl. 1776. 8.) — Ungen. (Lieder der Grazien, Königsb. 1777. 8.) — J. W. v. Goethe (Seine, zuerſt im Merkur und in den Alm. erſchienenen Lieder finden ſich unter den Vermiſchten Ged. im 4ten Bde. der Berliner, und verm. im 8ten Bde. S. 99 der Leipziger Ausg. ſ. Schriften.) — Ungen. (Gedichte vermiſchten Innhalts, Frft. 1778. 8.) — L. E. H. Biſchoff (Lieder, Gött. 1778. 8. 1789. 8.) — Philippine Gattererinn (Gedichte, Gött. 1779. 8.) — Fdr. Schmit (Gedichte, Nürnb. 1779. 8. die urſprünglich in den Muſenalm. dem Wansbecker Bothen, u. d. m. erſchienen.) — K. Fdr. Menden (Lehrged. und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Chrſtn. Wilh. Kindleben (Vermiſchte Ged. Berl. 1779. 8.) — Ant. Wall, eigentlich, Heine (Kriegslieder 1779. 8.) — Rautenſtrauch (Kriegslieder für Joſephs Heer, Wien 1778. 8.) — Ungen. (Kleine Ged. Wien 1780. 8.) — Joh. v. Altinger (Ged. Halle 1780. 8.) — Joh. v. Alringer (Gedichte, Halle 1780. 8.) Fabri der jüngere (Ged. Bresl. 1780. 8.) — Ungen. (Heſſiſche Kadettenlieder, Kaſſel 1780. 8.) — J. A. Blumauer (Gedichte, Wien 1782. 8. 1787. 8. 2 Th.) — Fdr. Andr. Galliſch († 1783. Gedichte, Leipz. 1784. 8. wovon ſchon ein Th. in den Gedichten, Leipz. 1777. 8. erſchien) — Joh. Aug. Weppen (Im 2ten Th. ſ. Gedichte, Leipz. 1783. 8. finden ſich, unter mehrern lyriſchen Gedichten, auch Lieder.) — J. B. Alringer (Seine Poet. Schriften, Leipz. 1784. 8. verm. Klagenſ. 1788. 8. 2 Th. enthalten mehrere gute Oden und Lieder) — — Overbeck (Lehrged. und Lieder, Lind. 1786. 8. wovon die letztern, größtentheils, zuerſt in den Muſenalm. erſchienen.) — Karol. Chrſtn. Louiſe Rudolphi (Gedichte, Wolfenb. 1787. 8. 2te Aufl. mit der Muſik) — Joh. Dav. Müller (Oden, Lieder, und metr. Ueberſ. lat. Gedichte, Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthiſon (Ged. Mannh. 1787. 8. Verm. Zür. 1792. 8.) — L. P. Hahn (Lyriſche Ged. Zweybr. 1787. 8.) — Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8.) — C. L. v. Klenke, geb. Karſchinn (Ged. Berl. 1788. 8.) — Ludw. Theobul. Koſegarten (Der größte Theil ſ. Gedichte, Leipz. 1788. 8. 2 Th. ſind lyriſchen Innhaltes, wovon die frühern bereits im J. 1776. geſchrieben ſind.) — Aug. Fdr. Ernſt Langbein (Gedichte, Leipz. 1788. 8.) — L. C. F. v. Wildungen (Jägerlieder, Leipz. 1788. 8.) — J.

D. Funk (Ged. Berl. 1788. 8.) — Selmar (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde.) — Sam. Gottl. Bürde (Vermiſchte Ged. Bresl. 1789. 8.) — Lottchen (Lieder, Leipz 1790. 8.) — — Auch finden ſich deren allerdings noch unter den Gedichten mehrerer unſrer, alten und neuern Dichter und Reimer, ſo wie, in den, unten vorkommenden Sammlungen dergleichen von Sigm. v. Seckendorf († 1784.) — Stamford — Sid. Charl. Seidelinn († 1778.) — Laur — Brückner — Brumleu — J. C. Wagner — Stäudlin — Bühl — Strädele — F. G. Mazewsky — Schink — A. G. Meißner — u. v. a. m. — Ferner gehören hieher die Verfaſſer unſrer komiſchen Opern (ſ. den Art. Operette.) — — Sammlungen: Lieder der Deutſchen, Berl. 1766. 8. verändert, und als der zweyte Theil, der lyriſchen Blumenleſe, Leipz. 1779. 8. Lyriſche Blumenleſe, 1ter Th. Leipz. 1774. 8. (von Ramler) — Der 4te und 5te Th. der Allg Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1784. 8. enthält, in zehn Büchern, Lieder. — — Beſondre Sammlungen: Volkslieder, Leipz. 1778-1779. 8 2 Th. — Ferner kleiner Almanach . . Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. — Freymäurerlieder . . . Magd. 1779. 8. — Freymäurerlieder . . . Odenſee 1779. 8. — Neue Freymäurerlieder, Rothenb. 1779. 8. — Freymäurerl. mit Melodien, Hamb. 8. 2 Samml. — Samml. auserleſener Freymäurerlieder. Mannh. 1792. 8. — Kriegslieder 1779. 8. — Pädagogiſche Kriegsl. 1790. 8. — — Vermiſchte Sammlungen: Almanach der deutſchen Muſen, Leipz. 1770-1781. 8. 12 Bde. — Poetiſche Blumenleſe, Gött. 1770 u. f. 16 bis jetzt. — Poetiſche Blumenleſe, Lauenburg und Hamb. 1776 u. f. 16 bis jetzt. — Schleſiſche Anthologie, Bresl. 1774 und 1775. 8. 2 Samml. Fortgeſ. unter dem Titel Schleſ. Blumenleſe 1776 u. f. 8. — Leipziger Muſenalm. Leipz. 1776 u. f. 8. 4 Samml. — Frankfurter Muſenalm. Frft. 1777. 1778. 1780. 8. 3 Samml. — Wiener Muſenalm. Wien 1777 u. f. 8. — Eſthländiſche Poet. Blumenleſe, Weſ. 1779-1780. 8. 2 Samml. — Preußiſche Blumenleſe, Königs 1780. 8. — Schweizeriſche Blumenleſe, Bern 1780. 12. — — Anthologie auf das J. 1782. Tobolsko. 8. — Heſſiſche Blumenleſe 1783 u. 1784. — Schleſiſches Bardenopfer 1786 u. f. Fortgeſ. ſeit 1789 unter dem Titel, Poet. Blumenleſe der Preußl. Staaten. — Fränkiſcher Muſenalm. Nürnb. 1787. 8. — Muſenalm. Lemberg 1788. — Poetereyen, Altvater Opitzen geh. Bresl. 1776 u. f. 8. 2 Th. — u. v. a. m. — — Imgleichen enthalten deren noch mehrere Zeitſchriften als die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der Teutſche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. vier Bände. — Iris, Deſſ. und Berl. 1775 u. f 8. 8 Bde. — Schreibtafel, Mannh. 1774 u. f. 8. Sieben Lieſer. — Deutſches Muſeum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein Stück. — Litterar. Monate, Wien 1777 u. f. 8. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. vier St. — Wodan, Hamb. 1778 u. f. 8. 2 St. — Freund der Wahrheit, Regensb. 1780. 8. — u. v. a. m. —

Lied.

(Muſik.)

Der Tonſetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Muſik erfodert wird, würde ſich eben ſo betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein ſchönes Lied zu Dichten. Freylich erfodert das Lied weder ſchwere Künſteleyen des Geſanges, noch

die

die Wiſſenſchaft, alle Schwierigkeiten, die ſich bey weit ausſchweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es iſt darum nichts geringes, durch eine ſehr einfache und kurze Melodie den geradeſten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Beluſtigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunſt, nicht auf die Ueberraſchung durch künſtliche Harmonien und ſchwere Modulationen; ſondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und ſichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Würkung iſt hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiſte Kraft weg. Darum hat der Liederſetzer das feineſte Ohr zu der genaueſten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verſchiedenen Würkungen der Tonarten abhängen. Wenn jede Secunde und jede Terz ſo gut iſt, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß ſeiner Natur gemäß das Lied ſehr einfach, und ohne viel melismatiſche Verzierungen geſetzt werden,

— als ob kunſtlos aus der Seele
Schnell es ſtrömte *). —

Faſt jeder einzele Ton darin muß ſeinen beſondern Nachdruk haben. Darum muß der Setzer um ſo viel ſorgfältiger ſeyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Denn hier wird kein Fehler durch das Geräuſch der Inſtrumente bedekt, wie etwa in größern Stüken geſchieht. Wo von der Note eine beſtimmte merkliche Würkung erwartet wird, muß ſie auch ſo gewählt ſeyn, daß ſie der Erwartung genug thue. Hier werde ſelbſt die kleineſten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reineſten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein ſind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen ſich am beſten ſchiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Setzer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geiſt des Liedes empfunden hat, muß er den beſten, und dem Lied vollkommen angemeſſenen Vortrag, oder die wahre Declamation deſſelben zu treffen ſuchen. Denn es iſt höchſt wichtig, daß er dieſe in der Melodie auf das vollkommenſte beobachte. Dadurch wird ſein Geſang leicht, wie er im Lied nothwendig ſeyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, ſondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterſcheiden. Die Füße muß er auf das genaueſte in dem Geſange ſo beobachten, wie der Dichter ſie beobachtet hat, und die verſchiedenen Sylben derſelben, die einen unzertrennlichen Zuſammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Conſonanzen ſetzt, die das Ohr befriedigen. Er muß ſich nicht darauf verlaſſen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen ſeyn, weil die meiſten Lieder, als Selbſtgeſpräche nur einſtimmig geſungen werden. Man muß alſo ohne Schaden den Baß davon weglaſſen können; darum muß ſchon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zuſam-

*) Klopſtock in der Ode: die Chöre.

Zuſammenhang der Töne, die zu einem Einſchnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einſchnitte untereinander, merklich werden. Eben ſo müſſen auch die verſchiedenen Einſchnitte und Abſchnitte ſchon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht ſeyn ſoll. Darum iſt das Beſte, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchſtens der Octave bleibe. Aus eben dieſem Grunde müſſen ſchwere Fortſchreitungen und ſchwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere melismatiſche Verzierungen müſſen ſchlechterdings ſo angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf ſie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erſcheinen. Höchſt ſelten können ſie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder auf dieſen, noch auf den langen, ſollen ſie die Deutlichkeit der Ausſprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verſtändlich bleiben. Jeder verſtändige Tonſetzer wird fühlen, wie ſchwer es iſt dieſen Foderungen genug zu thun; und doch iſt dieſes noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmiſchen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal wenn die Strophen kurz ſind. Hat der Dichter es darin verſehen: ſo kann der Tonſetzer ſich oft nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaaß herauszubringen. Aber wie ſehr ſelten wird dieſes alsdenn für jede Strophe ſchiklich ſeyn?

Eine beſondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieſes macht den Geſang munter oder ernſthaft, feyerlich oder leicht. Darum müſſen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemeſſen ſeyn. Je größere Bekanntſchaft der Tonſetzer mit allen verſchiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in dieſem Stük ſeyn. Wenn man eine gute Sammlung ſolcher Tänze hätte, ſo würde das verſchiedene Charakteriſtiſche, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgeſänge ſich auszeichnen, am leichteſten bemerkt, dem, der Lieder ſetzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenſchaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufſteigen etwas fröhliches, die aufſteigenden Quarten etwas luſtiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufſteigen zärtlich, im Herunterſteigen mäßig fröhlich ſind; daß die kleine Secunde aufſteigend etwas klagendes hat, die große Secunde abſteigend beruhigend, aufſteigend aber mehr beunruhigend iſt; daß beſonders ein Fall der großen Septime etwas ſchrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat, je gewiſſer wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am beſten Choralmäßig geſetzt werden; andre müſſen ihren Charakter von dem Rhythmiſchen bekommen, und einſtimmig ſeyn. Es kommen aber auch ſolche vor, die wie Duette, oder Terzette müſſen behandelt werden. Ferner können geſellſchaftliche Lieder vorkommen, die am beſten Fugenmäßig, auch ſolche,

che, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es ſind vor einigen Jahren kurz hintereinander verſchiedene Sammlungen deutſcher, in Muſik geſetzter Lieder herausgekommen, darunter die erſte Sammlung auserleſener Oden zum Singen beym Clavier von dem Capellmeiſter Graun *), (denn die zweyte Sammlung iſt nicht von ihm, ob ſie gleich ſeinen Namen führet,) die Oden mit Melodien von Herrn C. P. E. Bach **), die Lieder mit Melodien von Hrn. Kirnberger †), die vorzüglichſten ſind. Seitdem die comiſchen Opern in unſern Gegenden aufgekommen ſind, hat ſich auch Herr Hiller in Leipzig als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die alten hatten für jede Gattung des Lyriſchen ihre beſondern Vorſchriften wegen des Satzes, wie aus einer Stelle des Ariſtides Quintilianus erhellet, aus welcher auch zu ſchließen iſt, daß ſie zu den Liedern die höhern Töne ihres Syſtems genommen haben, zu den hohen Oden die mittlern, und zu den tragiſchen Chören die tiefſten ***).

Der Compoſitionen dieſer Art ſind, beſonders in neuern Zeiten, von ſo vielen Meiſtern geliefert worden, daß es ſchwer ſeyn würde, hier vollſtändig zu ſeyn. Auſſer den bekannten franzöſiſchen und engliſchen Componiſten, Moncigny, Philidor, Roberts, Arne, Boyer, ſchränke ich mich daher auf folgende ein: Joh. Frd. Gräfe (†1787. Ihm wird das Verdienſt zugeſchrieben, in Deutſchland zuerſt den wahren Ton und die rechte Beſchaffenheit der Lieder-Compoſitionen angegeben zu haben. Er hat ſechs Samml. Oden und Lieder herausgegeben, wovon die erſte im J. 1737. erſchien.) — Fdr. Ad. Baumbach — G. Benda (Sechs Samml. vermiſchter Klavierſtücke 1781-1787. Zwey Samml. Ital. Arien 1782 und 1783. Arien und Duette aus dem Tartariſchen Geſetz 1787.) — C. G. Beſſer (Oden mit Melodien 1779.) — J. J. C Bode (Zärtliche und ſcherzh. Lieder, 1762.) — Frz. Freyh. v. Boecklin (Junggeſellen Lieder 1768.) — G Fdr. Brede (Lieder und Geſ. am Clavier 1786.) — Joh. Fdr. Chriſtman (Unterhalt. fürs Cl. in deutſchen Geſ. 1782.) — G. C. Claudius (Samml. von Clavier- und Singſtücken.) — Joh. Fdr. Doles — Mar. Adelh. Eichner (Zwölf Lieder 1780.) — Chrſtn. Fdr. Endtner (Lieder zum Scherz und Zeitvertreibe 1757. — Ehrenberg (Oden und Lieder, 2 Th. 1782) — Hg. Ad. Freyh. von Eſchſtruth (Verſ in Singcompoſitionen 1781. Lieder, Oden und Chöre 1783. Siebenzig Lieder des P. Miller zu Ulm 1788.) — Fdr Gottl. Fleiſcher (Oden, 2 Th. 1756. Singſtücke 1788) — N Forkel (Gleims neue Lieder 1773.) — Joſ. Haydn (Zwölf Lieder fürs Clavier.) — Aug. Val. Bernh. Herbing (Muſikal Beluſtigungen in 30 ſcherzh. Liedern 1758. Zweyter Theil 1767. Muſikal Verſ. in Fabeln und Erz. 1759.) — Joh. W Hertell (Samml v. Liedern 1757. und 1760. 2 Th. Romanzen 1762.) — Ad. Hiller (Lieder mit Melodien 1760. verm. 1772. Zwey Samml. von Romanzen 1768. Weißens Lie-

der

*) Berlin, bey Wever 1764.

**) Berlin, bey Wever 1762.

†) In demſelben Verlag und Jahre

***) Modi Melopoiae genera quidem ſunt tres: Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem eſt Netoides; Dithyrambicus Meſoides; Tragicus Hypatoides. De Muſica, L. I. S. 30. nach der Meibomſchen Ausgabe und Ueberſetzung.

der für Kinder 1769. Lieder aus dem Kinderfreunde 1782. Lieder aus Sophiens Reiſe 1782. Auſſer dieſen noch verſchiedene Samml.) — Fdr. Gottl. Hilmer (Samml. von Oden und Liedern 1781-1785. 2 Th.) — Holzer (Lieder mit Begl. des Fortepiano, 1779.) — G. Hunger (Weißens Lieder für Kinder 1772.) — P. L. Kayſer (Lieder mit Melodien 1775. Geſ. mit Begleitung des Klaviers 1777.) — Fdr. Aug. Becken (Samml. ſcherzh. Lieder, Frft. 1775. 4.) — Chr. Kalkbrenner (Liederſamml. aus der Lyriſchen Blumenleſe 1777. Samml. von Arien und Liedern 1785. Arien und Lieder beym Clavier 1786.) — Phil. Kirnberger (Lieder mit Melodien 1762. Oden mit Melodien 1773. Geſammelte Oden und Lieder 1789. Qfol.) — L. Kindſcher (Samml. von 24 Liedern 1792.) — J. M. König (Lieder mit Melod. 2 Samml. 1782. H. W. Lawätz Samml. verm. Lieder, 1790. Qfol.) — Kolenez (Lied. mit Melodien 1785.) — Leop. Kozeluch (Lieder beym Clavier 1786.) — Joh. Gotth. Krebs (Lieder mit Melodien, 1777-1783. 2 Th.) — K. Lambo (Samml. von Oden mit Melodien 1754-1764. 2 Th.) — J. D. Leyding (Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien 1757.) — Maria Ch. Amalia, Herzoginn v. Gotha (Lieder von einer Liebhaberinn 1786.) — Fdr. Wilh. Marpurg (Oden 1756-1762. Fünf Samml.) — L. C. Mizler (Drey Samml. auserleſener moral. Oden, 1740 u. f. 8.) — Joh. Gottfr. Moſes (Oden und Lieder 1781.) — J. G. Müthel (Oden und Lieder fürs Clavier 1759.) — F. W. Ruſt (Oden und Lieder aus den beßten deutſchen Dichtern 1784.) — Gotth. Benj. Flaſchner (Zwanzig Lieder verm. Innhalts 1789.) — G. Kohleder (Der Frühling in Geſ. aus deutſchen Dichtern 1792.) — P. J. v. Thonus (Fünf und zwanzig leichte Lieder beym Cl. 1792.) — J. G. Ulrich (Geſ. beym Clavier 1792.) — J. D. Gerſtenberg (Zwölf Lieder und ein Rundgeſang 1788.) — J. C. Gieſacken (Ged. nebſt Muſikbegleitungen 1788.) — Hartmann Melodien zu Ged. verſchiedenen Innhaltes 1788.) — J. C. Jäger (Lieder bey dem Clavier 1788.) — Neefe (Klopſtocks Oden ...) — F. L. A. Kunzen (Weiſen und lyriſche Geſ. 1788.) — M. Müller (Samml. von 20 Liedern, moral. und ſcherzh. Innhaltes 1788.) — J. F. Reichardt (Deutſche Geſ. 1788. 4. Melodien zu den Liedern aus Campens Kinderbibliothek, vier Samml.) — Ungen. (Verſ. einiger Lieder mit Melodien für junge Klavierſpieler 1788. 4.) — Abeille (Verm. Gedichte von Eberh. Fr. Hübner 1788-1791. 8. 2 Th.) — J. C. G. Heinroth (Oden und Lieder aus verſchiedenen Dichtern geſ. 1788.) — K. G. König (Lieder mit Melodien für Kl. und Geſ. 1788. 4.) — F. F. Hurka (Scherz und Ernſt in 12 Liedern.) — G. Fdr. Wolf (Vermiſchte Klavier und Singſtücke 1788.) — Ungen. (Lieder zum Vergnügen von einigen Berl. Muſikern 1788. 4.) — G. M. Heller (Lieder verſch. deutſcher Dichter mit Melodien 1789. 4.) — Hering (Verſ. einiger Lieder mit Melodien, Leipz. 1789. 4. 3 Th.) — Köhler (Zwölf Lieder fürs Clavier 1789.) — W. Kurzinger (Sechs Lieder fürs Clavier 1789. Qfol.) — G. B. Flaſchner (Zwanzig Lieder vermiſchten Innhaltes von Sophie Albrecht, Voß Claudius, Bürger, Sprickmann, Wagenſeil 1789. Qfol.) — J. C. Fricke (Rülings Oden und Lieder, 1789. 4. Oden und Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. Steinfeld (Samml. moral. Oden und Lieder zum Singen 1789. f.) — C. G. Telonius (Kleine, muntre und ernſth. Singſtücke beym Clavier 1789. 4.) — C. L. Becker (Arietten und Lieder am Clavier, 1784. 4. Stücke allerley Art für Kenner und Liebhaber des Geſ.

Geſ. 1789.) — Freytag (Schubarts Lieder mit Melodien 1790. 4.) — Chrſtph. Rheineck (Lieder mit Klaviermelodien 5 Samml.) — Joh. Chr. Queck (Singſtücke am Klavier, 2 Samml.) — G. C. Römheld (Zwölf Lieder zum Singen 1790 Qfol.) — J. A. P. Schulz (Lieder im Volkston, 3 Theile.) — Joh. Chr. Müller (Wildungens Jägerlieder 1790. 4.) — G. Schmidt (Ausw. aus Langbeins Ged. 1790.) — C. J. Engel (Zwölf Lieder fürs Clavier 1790. 4.) — Mariottini (Zwölf Lieder von Blumauer fürs Klavier 1790.) — Fr. Preu (Arien, Lieder und Tänze fürs Kl.) — Cibulka (Zwölf Lieder berühmter Dichter 1791. Qfol.) — C. G. Clemens Lieder fürs Clavier, 1791.) — W. M. C. Köllner (Samml. von Liedern mit Melodien 1791 Qfol.) — C. G. Saupe (Deutſche Geſ. beym Clavier 1791) — B. G. Siewerts (Geſ. zum Vergnügen beym Kl. zu ſingen 1791.) — Karl Spazier (Lieder und andre Geſänge 1791. Qfol.) — F. Stinsny (Samml. einiger Lieder für die Jugend 1791. 8.) — V. Maſchek und F. Duſcheck (Fünf und zwanzig Lieder für Kinder und Kinderfreunde von F. A. Spielmann 1792. 4.) — Lorenz (Zwölf Lieder von verſchiedenen Dichtern 1792. 4.) — F. L. Seidel (Geſ. beym Clavier 1792. 4.) — — Sammlungen: Auſſer den, aus einzeln Opern und Operetten gemachten Auswahlen von Liedern: Auswahl von Geſängen aus den vorzüglichſten Opern der deutſchen Bühne von J. C. F. Rellſtab 1788 u. f. 12 St. Neueſte Auswahl 1791. 6 St. Neue neueſte Auswahl 1792. 48 Hefte. — Auswahl von Geſ. die auf dem Berliner Theater gefallen haben 1789. 12 St. — Melpomene 1787 - 1790. 3 Hefte. — Geſänge am Klavier aus den Samml. von Melodien und Harmonien 1788. 4. 4. Hefte. — F. T. Plants Erato und Euterpe, oder zärtliche, ſcherzh. und kom. Lieder, Hamb. 1790. f. — Auswahl guter Trinklieder . . . 1790 8. — Fröhliche Lieder, Berl. 1787. 8. — Samml. von Liedern, comp. von Naumann, Schuſter, Seydelmann, Teyler, Weinlich 1790. Qfol. — Lieder für fröhliche Geſellſchaften, Hamb. 1791. — Lieder und Geſ. beym Klavier, aus berühmten Operetten, 1791. — Liederſamml. für Kinder und Kinderfreunde 1791. 4. — Blumenleſe von Geſängen beym Clavier . . . von F. L. S. Rellſtab 1792. — — Vollſtändiges Liederbuch der Freymäurer, 3 Th. — Sammlung von Freymäurerliedern von Enslin. — Samml. auserleſener Freymäurerlieder 1791 8. — Geſänge für Freymäurer 1792. 8. —

Ligatur.

(Muſik.)

Iſt in der heutigen Muſik das, wovon bereits unter dem Namen Bindung geſprochen worden: aber in der alten Kirchenmuſik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe geſungen wurden. Bey dieſen Ligaturen war mancherley zu beobachten, weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig iſt nichts unverſtändlicheres in den Kirchengeſangbüchern mittlerer Zeiten, als die verſchiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieſer dunkeln Sachen entſtünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

Limma.

(Muſik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verſchiedene Weiſe entſteht, und

und alſo, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterſchied, oder das Intervall zwiſchen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, deſſen Größe $\frac{128}{135}$ iſt. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verſchiedenen Stellen vor, und wird bald als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu ſehen *). Ein anderes Limma wird durch das Verhältniß $\frac{243}{256}$ ausgedrükt. Dieſes iſt der halbe Ton, oder das Mi fa der alten diatoniſchen Tonleiter, oder der Unterſchied zwiſchen der, aus zwey ganzen großen Tönen $\frac{8}{9}$ zuſammengeſetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies iſt das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus fünf reine Quinten ſtimmt, und die letzte derſelben $\frac{32}{243}$ durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 herunter ſetzt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ abſteht. Dieſes Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäßige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu ſehen iſt.

Lobrede.

Eine beſondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewidmet iſt. Man lobet entweder Perſonen, wie Plinius in einer beſondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Iſocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen ſowol, als bey den Römern wurden auch Verſtorbene in der Verſammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede; und Auguſtus, da er erſt zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf ſeine verſtorbene Großmutter. In unſern Zeiten und nach unſern Sitten ſind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörſäle der Schulen verwieſen. Es iſt auch ſehr gut, daß weder Geſetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewiſſe Perſonen nothwendig machen; da vermuthlich in den meiſten Fällen der Redner ſich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch mühſame und doch nicht hinreichende gewaltſame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir dieſe Gattung nicht verwerfen: es iſt leicht einzuſehen, daß ſie von ſehr großem Nutzen ſeyn könnte, wenn ſie auf wichtige Gegenſtände angewendet und bey wichtigen Veranlaſſungen gebraucht würde. So könnte in Freyſtaaten die Anordnung eines jährlichen Feſtes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolſtandes gewidmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen ſeyn. Die Hauptfeyer dieſer Feſte müßte darin beſtehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verſtorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es iſt einleuchtend, daß eine ſolche Veranſtaltung zur Beförderung der wahren Beredſamkeit ſehr dienlich ſeyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit, die Beredſamkeit in ihrem höchſten Glanz zu zeigen, würden ſie manchen zu dieſer höchſt ſchätzbaren Kunſt recht fähigen Kopf, der itzt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wich-

*) S. Intervall.

wichtiger würden ſolche Veranſtaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend ſeyn. Es war aus dieſem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preiſe für die beſten Lobreden auf verdiente Männer auszuſetzen.

Nicht wol begreiflich iſt es, warum freye Staaten ſo gar nachläßig ſind, dem wahren Geiſt der Liebe zum allgemeinen Beſten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, ſich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man ſollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotiſchen Geſinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotiſcher Geſinnungen entſteht, bemerken. Aber wenn eine von auſſenher ſich nahende Gefahr erſt recht merklich wird, ſo iſt es insgemein zu ſpäte, den patriotiſchen Geiſt der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in dieſem Werke nicht nur die Theorie der ſchönen Künſte zu entwikeln, ſondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum Beſten der menſchlichen Geſellſchaft zu zeigen, mir vorgeſetzt habe: ſo gehören dergleichen Anmerkungen weſentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber darf ich über den beſondern Punkt, wovon hier die Rede iſt, nicht ſeyn. Wenn dieſe Winke nicht hinlänglich ſind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

* *

Von der Lobrede überhaupt handeln (auſſer dem, was in den allgemeinen Anweiſungen zur Redekunſt darüber vorkommt) in griechiſcher Sprache Menandri Rhet. Comment. de Encomiis in den, von Aldus, Ven. 1505. f. herausgegebenen Rhetor. gr. und ex rec. et c. animadv. A. H. L. Heeren . . . Gœtt. 1785. 8. — In lateiniſcher Sprache: Carol. Sam. Senef. Diſſert. de Concionibus funebribus Vet. Lipſ. 1688. 4. — G. C. Kirchmaier, De magnifico orationis panegyr. adparatu, Viteb. 1695. 4. — Ioa. Bern. Goetzii Diſſert. de Origine, Incremento et Iuſtitia Laudat. funebr. Schœnb. 1704. 4. — Ioa. G. Walchii Diſſert. de Orat. panegyr. veter. Jen. 1721. 4. — Ioa. Matth. Kaeuflin de Eloquentia heroica, Tub. 1731. 4. — Ioh. Gottfr. Mœrlin de Panegyr. veter. Progr. 1738. in Joh. Gottl. Behrmanns Select. Scholaſt. Nurnb. 1745. 8. 2 Bd. im 2ten Faſc. des 1ten Bandes. — In italieniſcher Sprache: Il Doria, ovvero dell' orazione panegirica, Dial. d'Anſaldo Ceba, Gen. 1721. 8. — Ragionamento degl' Elogi funerali, Tor. 1724. 4. von Bern. Lami. — — In franzöſiſcher Sprache: Diſſertation ſur les Oraiſons funebres p. l'Abbé du Jarri, Par. 1706. 12. — Ein Aufſatz des H. v. Voltaire, im 64ten Bde. S. 139 f. W. Ausg. v. Beaumarchais. — Reflex. ſur les Eloges academiques von d'Alembert, vor dem 2ten Band. ſ. Melanges de Litter. d'hiſt. et de phil. Amſt. 1760. 12. — Eſſai ſur les Eloges die beyden Bde der Oeuvr. de Mr. Thomas, Par. 1773. 12. 4 Bd aus 38 Kap. beſtehend, wovon der erſte Th. 23 Kap.) Deutſch, Frkft. 1775. 8. von Rud. Wilh Zobel erſchien. — — In deutſcher Sprache: Von der Natur der Trauerreden, bey G. A. Wills Trauerreden, Onolzb. 1752. 8. — —

Lobreden haben geſchrieben: Bey den Griechen, (welche, nach dem Siege über die Perſer, zuerſt das Geſetz machten, daß das Andenken derjenigen, welche auf öffentliche Koſten begraben würden, durch Lobreden gefeyert werden ſollte. S. Diod. Sic. Lib. XI. S. 26. A. Ed. Rhod.) Perikles (Von ſeinen Reden iſt nichts auf uns gekommen; aber Thucydides B. 2. C. 35. 46. Ed. Duck. hat ihm eine beygelegt, welche lateiniſch in des Caſa. Monumentis lat. und Deutſch in J. D. Heilmanns Ueberſetzung des Thucydides, Lemgo 1759. 8. befindlich iſt.) — Demoſthenes (Ich eigne ihm die Rede, die wir unter dem Ἐπιτάφιος haben, hier zu, ob ich gleich weiß, daß Dionyſius H. Libanius, und Photius ſie ihm abgeſprochen haben) — Plato (Sein Menexenos, deutſch von Nüßler, im 1ten Bd. der auserleſenen Schriften vom Plutarch, Zür. 1774. 8. und ſeine Apologie des Sokrates, deutſch durch J. S. Müller, Hamb. 1739. 4. und auch, wie mir dünkt, im deutſchen Muſeum, gehören hierher.) — Gorgias (um die 70te Olymp. Obgleich blos redneriſcher Sophiſt, d. h. Redner, um ſeine Geſchicklichkeit zu zeigen, oder um Geld zu gewinnen, gehört er, im Ganzen, denn doch hierher. Auf uns gekommen ſind von ihm ſein Lob der Helena, und ſeine Apologie des Palamedes; das erſte bey den, von Aldus, Ven. 1513. f. gr. herausgegebenen vier griechiſchen Rednern, und bey der Ausgabe der gr. Redner von Heinr. Stephanus, 1575. f. und in einer italieniſchen Ueberſetzung von Angel. Teod Villa, bey ſeiner Ueberſetzung des Raubes der Helena von Coluthus, Mil. 1749. 12. Die zweyte, in den Aldiniſchen 13 griechiſchen Rednern, Ven. 1513. f. beyde, im 8ten Bande. S. 91 u. f. der Reiskiſchen Gr. Redner. Ueber die Sophiſten überhaupt, ſ. G. Nic. Kniegh. Diſſert. de Sophiſtar. Eloquentia, Ien. 1702. 4. wo von ihm im 25 §. gehandelt wird. Das Geſpräch des Plato, das ſeinen Nahmen führt, und deutſch, Zür. 1775. 8. gedruckt worden, iſt bekannt; und über den Charakter ſeiner Beredſamkeit ſ. unter mehrern, den Demetrius Phal. §. 12 und 15 u. den Orat. des Cicero N. 105 u. f.) — Iſokrates (3601. Sein bekannter Panegyricus iſt, unter andern, einzeln, von Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1776. 8. 1786. herausgegeben worden. Von ſeinen übrigen Reden, deren 21 auf uns gekommen, gehören übrigens noch fünfe hierher, als auf die Helena, den Buſiris, den Evagoras, auf ſich ſelbſt und die Panathenäiſche, deren Ausgaben und Ueberſ. bey dem Art. Rede zu finden ſind.) — Lyſias (obgleich älter als Iſokrates, führe ich ihn nach ihm an, weil es ſich ſo ſchicklicher ſagen läßt, daß es der Mühe werth iſt, ſeine hierher gehörige Trauerlobrede (Ἐπιτάφιος τοῖς Κορινθίων βοηθοῖς, die 2te ſeiner Reden) mit dem Panegyrikus des Iſokrates zu vergleichen. Deutſch, unter dem angeführten Titel hat ſie Geo. Fdr. Seiler, mit der Rede des Demoſthenes für die Krone, Cob. 1768. 8. überſetzt. S. übrigens den Art. Rede) — Xenophon (Von ſeinen Werken gehört, meines Bedünkens, die Apologie des Sokrates, und ſein Ageſilaus hierher. Zwar ſpricht Valkenaer beyde dem Xenophon ab. S. ſ. Diatr. in Eurip. perdit. Dram. Reliq. Lugd. Bat. 1767. 4. S. 266. und ad Herod. Lib. III. c. 134. L. IX. c. 27. ſo wie die Zeunſche Ausg. der Memorab. Lipſ. 1781. 8. S. 2. Anm. und S. 168. Anm. zu § 9. Allein Hr. Joh. M. Heinze ſcheint in ſ. vindic. apol. Socr. Xen. Weimar 1776. die erſte, und Hr. Reiz, in ſ. Commentat. de Proſ. graec. accentus inclinat. P. I. Lipſ. 1775. 4. S. 38. die zweyte gerettet zu haben. S. auch Kuhnii Fragm. Vindiciar. Ageſilai Xenoph. Von der

erſten haben wir eine Ueberſetzung von eben dem Hrn. Heinze, Weimar 1776. 4 erhalten.) — Lucian (Ihn hier zu finden, wird man ſich vielleicht wundern; allein ſein Lob des Demoſthenes, (deutſch, im 1ten Th. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft, von Lotter) ob es gleich, der Form nach, ganz von den Lobreden, wie man dieſen Begriff gewöhnlich faßt, und wie ihn auch Hr. Sulzer beſtimmt zu haben ſcheint, abgeht, und ob es dem Lucian gleich gewöhnlich abgeſprochen wird, verdient denn doch, eben weil es von der gewöhnlichen Form abweicht, hier allgemein genannt zu werden.) — Dio Chryſoſtomus (94-117. J. Ch. Von ſeinen Reden gehört, unter den vieren, welche von der Regierungskunſt handeln, eine, welche als eine Lobrede des Trajans angeſehen werden kann, hierher. Sämmtlich ſind ſie, Ven. (1551) 8. gr. Par. 1604 und 1623. fol. von Cl. Morell, gr. und lat. Lipſ. 1784. 4. 2 B. von J. J. Reiske (nach ſeinem Tode) und die vier gedachten Reden, einzeln, von Joh. Caſelius, Roſt. 1584. 8. gr. herausgegeben. Litter. Notitzen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. III. Lib. IV. c. 10 S. 305. und Vol XIII. S. 783. S. auch den Artikel Rede.) — Antonius Polemo (120. J. Ch. Seine beyden Λογοι Επιταφοι auf die, in der Schlacht bey Marathon gebliebenen Athenienſer, Cynaegirus und Callimachus, gab H. Stephanus mit des Himerius und andern Declamationen, zuerſt 1567. f. Steph. Prevoſteau, Par. 1586. 4. gr. P. Poſſin, Toulouſe 1637. 8. gr. und lat. heraus. Litter. Notitzen liefert Facr. Bibl. gr. Vol. IV. S. 368 u. f.) — Tiberius Cl. Attikus Herodes († 175. H. Thomas, in dem angeführten Eſſai nennt ihn, im 16ten Kap. unter den Lobrednern; allein von ſeinen Declamationen, oder Redeübungen, iſt nur eine übrig, wodurch die Thebaner hätten überredet werden ſollen, ſich mit den Peloponeſern und Lacedämoniern gegen den Archelaus von Macedonien zu verbinden. Sie iſt zuerſt bey den dreyzehn Rednern des Aldus, Ven. 1513. f. und im 8ten Bd. S. 32 u. f. der Reiskeſchen Redner abgedruckt. Litter. Notitzen liefert Fabr. Bibl. graec. B. 4. Kap. 30. S. 371. und Mem ſur la vie d'Herode Atticus von Burigny finden ſich im 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. 4t.) — Aelius Ariſtides (190. Unter ſeinen 53 Reden iſt ein Panegyrikus auf den Marc. Aurelius, der aber ziemlich tief unter ſeinem Gegenſtande iſt. Seine Reden erſchienen zuerſt, Flor. 1517. f. gr. Ex rec. Guil. Canteri 1604. 8. gr. und lat. ex rec Sam. Jebb. Oxon. 1722. 4. 2 B. S. übrigens Fabr. Biblioth. graec. Lib. IV. c. 30. Vol. IV. S. 373. und den Art. Redner.) — Kallinikus (260. Nur ein Fragment von ſeiner Lobrede auf Rom iſt übrig, daß ſich in des L. Allatius Excerpt. var. Graec. Sophiſt. et Rhetor. S. 256 u. f. gr. und lat. findet S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Bd. 4. S. 412.) — Euſebius († 340. Seine, unter andern bey ſeiner Kirchengeſchichte, ex ed. Valeſii, Par. 1659. f. S. 603 u. f. befindliche Rede auf den Conſtantin iſt zwar ein ſonderbares Gemiſch von Theologie, unverdauter Philoſophie, und Lobe; allein eben deswegen gehört ſie, als Zeugniß des Geſchmackes ſeiner Zeit hierher.) — Flav. Claud. Julianus († 363. Seine drey Lobreden finden ſich in den Ausgaben ſ. W. Par. 1583. 8. Ex ed. Dion. Petav. Par. 1630. 4. gr. und lat. Ex ed. Ez. Spanh. Lipſ. 1696. f. und ſind auch einzeln von Dion. Petau, Flez. (la Flêche) 1613. 8. gr. und lat. herausgegeben worden, und, meines Bedünkens, unter ſeinen Werken, beſonders die beyden auf den

K. Conſtans, die, die ſchlechteſten, weil ſie zu deutliche Spuren von Künſteley tragen. — Libanius (386. Unter ſeinen Werken ſind 5 Lobreden auf den Julian, in einem geſuchten, ängſtlichen Style voller Uebertreibungen und unnütz angebrachter Gelehrſamkeit. Opera, ex edit. Fed. Morelli, Par. 1606-1627. fol. 2 Bd. gr. und lat. und ex ed. Ioh. Iac. Reiske, Alt. 1784. 4. 1ter Bd. und die Leichenrede auf den Julian in Fabr. Bibl. gr. Vol. VII. S. 223 u. f. S. übrigens Ebend. S. 378. und den Art. Redner) — Themiſtius (387. In ſeinen Werken finden ſich Lobreden auf ſechs Kaiſer, Ausg. Ven. 1534. f. Edit. pr. (aber nur 8 Reden) apud Henr. Steph. 1562. 8. gr. und lat. (14.) Ex ed. Pet. Flex. 1613. 8. (17.) Par. 1618. 4. griech. und lat. (19.) Ex ed. Hard. P. 1684. f. (alle 33.) — —

Lobreden in lateiniſcher Sprache: Daß die Römer frühzeitig Lobreden auf verſtorbene, des Lobes würdige Männer, hatten, daß dieſe aber nicht ohne Erlaubniß des Senates und des Volkes gehalten werden durften, iſt aus der Geſchichte bekannt. (S. unter andern den Cicero de clar. Orator. 61-62.) Auf den Brutus, den Tyrannenvertreiber, wurde die erſte gehalten. Uebrig geblieben iſt, indeſſen, von dieſen Reden nichts. — Unter den Reden des Cicero ſind keine eigentlichen Lobreden; allein ſeine Rede für das Maniliſche Geſetz iſt beynahe nichts, als ein Panegyrikus auf den Pompejus, ſo wie die für den Marcel, auf den Cäſar; und unter den Philippiſchen, enthält die neunte, das Lob des Sulpitius, und eine andre das Lob der, für Rom und Freyheit, gegen den Antonius kämpfenden und gebliebenen Krieger. Sein Lob des Cato iſt nicht auf uns gekommen, ſo wie nicht die Schriften des Fabius Gallus und des Brutus über eben dieſen Gegenſtand. Unter den Kaiſern wurden Privatperſonen nur ſelten, aber wohl den mehreſten von Jenen Leichenreden gehalten. Die Wirkung der Rede des Antonius auf den Cäſar iſt bekannt; ſo wie es bekannt iſt, daß die erſten Kaiſer ſelbſt dergleichen hielten. Der Nachfolger war faſt immer der Lobredner ſeines Vorgängers, gerade wie in der Academie françoiſe. Bald aber fanden ſie, noch lebend, ſchon Lobredner, und ſowohl in Rom, als in den Provinzen. Der jüngere Plinius iſt der erſte dieſer auf uns gekommenen Lobredner; aber ſein berühmter Panegyricus, gehalten ums J. 105. iſt einige wenige Stellen abgerechnet, für mich wenigſtens voll ſpielenden Witzes, voll erzwungenen Scharfſinnes, voller Künſteleyen. (Zuerſt gedruckt mit 8 Büchern der Briefe des Plinius ſ. l. et a. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXII. S. 411. und 421. und einzeln ex ed. Io. Locheri Philomuſi, Arg. 1520. 4. Arnzenii, Amſtel. 1738. 4. Schwarzii, Norimb. 1746. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche überhaupt fünfmahl, zuerſt von Piet. Conone, Sienna 1506. 8. zuletzt, mit den übrigen lat. Lobrednern, von Lor. Pataroli, Ven. 1708. 8. In das Franzöſiſche fünfmahl, zuerſt von Jacq. Bouchart, Par. 1631. 8. zuletzt von dem Gr. von Quart, Tur. 1724. fol. In das Deutſche von Dietr. v. Pleningen 1515. f. Von Chrſtn. Tob. Damm, Leipz. 1735. 1757. 8. Auch gehört der vorgeblich aufgefundene Panegyr. des Plinius, welchen Vitt. Altieri da Aſti, Nizza 1788. 8. italieniſch drucken laſſen, hieher. — C. Tacitus (Sein Leben des Agricola verdient, als hiſtoriſche Lobſchrift, und als Muſter derſelben angeſehen zu werden. Es iſt bey ſeinen übrigen Werken abgedruckt; und eine Menge beſonderer Erläuterungsſchriften, worin es aber größtentheils nur von der politiſchen Seite

te

te betrachtet wird, ſind darüber geſchrieben. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXI. S. 392. n. Aufl. In das Franzöſiſche iſt es einzeln von Hober, Par. 1656; in das Deutſche, einzeln, Breslau, ſo wie mit den übrigen Werken des Tacitus überſetzt.) — Die folgenden lateiniſchen Lobredner wurden in Frankreich, in den, damahls, zu Lyon, Marſeille, Bourdeaux blühenden Schulen (von welchen des Cellarius Diſſertat. de ſtudiis Romanor. litter. in urbe et provinciis, in der von Joh. G. Walch, Leipzig 1712. 8. herausgegebenen Sammlung dieſer Diſſertationen S. 341. auch der Abregé hiſt. et crit. de l'hiſtoire de la Litter. franc. von Longchamp Nachricht giebt) gezogen. Auf uns ſind gekommen, von dem Cl. Mamertinus, Sen. zwey Reden (292) von dem Eumenius fünfe (297 - 311) von dem Nazarius zwey (313 und 321) Claud. Mamertinus, Jun (gehalten 362) von dem Latinus Pac. Drepanius, eine (gehalten 361) ſämmtlich auf römiſche Kaiſer, und mit dem Panegyrikus des Plinius öfterer, unter dem Titel Panegyr. Vet. zuerſt von Puteolanus 4. ſ. a. et l. (Meyland 1476 oder 1482) von Joh. Livinejus, Antv. 1599. 8. von Jan Gruter, Frkft. 1607. 12. ferner, Par. 1643. 12. 2 Bd. Von Jacq. de la Baune, in uſum Delphini, P. 1677. 4. Von Chſtph Cellarius, Hal. 1703. 8. Von Laur. Patarol, Ven. 1708 und 1719. 8. mit einer ital. Ueberſ von Wolfg. Jäger, Nürnb. 1778. 8. 2 Bd. herausgegeben. Mit dieſer verbindet man zuweilen die, von dem Auſonius, im J. 379. dem Gratianus gehaltene Lobrede, (gewöhnlich in ſ. Werken befindlich) ſo wie die Lobrede auf den Theodorich von dem Ennodius (gehalten ums J. 507) als in der Par. Ausg. von 1643. auch zuweilen die Lobgedichte des Claudianus (ſ. den Art. Heldengedicht.) — C. S. Sidonius Apollinaris († 488. Seiner Lobgedichte ſind drey, und die Verſe platt, hart. Die beſte Ausgabe ſeiner Werke von Jacq. Sirmond, Par. 1614 und 1652. 4.) — —

Neuere Lobreden in lateiniſcher Sprache: Unter den vielen neuern Lobrednern mag Erasmus voran gehen, deſſen Panegyr. ad Burgundum Principem, unter andern, in einer zu Han. 1713. 8. gemachten Sammlung von dergl. Reden gedruckt iſt. — Dan. Eremita Panegyr. Coſimo Med. dictus, edid. Ioa. Graevius, Ultraj. 1701. 8.) — Joh. Wover (Panegyr. Archiduc. Auſtriae, Belgii Principib. Antv. 1609. 8.) — Pet. Winſem (Orat. in memoriam Guſtavi Ad. Suecor. Regis, Friſ. 1633. f. Panegyr. poet. Guſt. Adolphi, Amſt. 1632. f. Orat. in exceſſum Henrici Naſſovii, Fran. 1641. f. Orat. in obitum Guil Stackmanni 1641. u. a. m.) — Dion. Voſſius (Panegyr. dict. Principi Arauſionum, Amſt. 1633. f. — Joach. Paſtorius (Calendae Regiae, ſ. Gratulat. ad Ioh. Caſimirum, Reg. Poloniae . . . Dant. 1659. 4. Gratulat. ad Regem Angliae de Regno, Ged. 1661. 4.) — Joh. Frd. Gronov (Gratulatio ad Guilielmum Arauſionem, Amſt. 1647. f.) — Alex. Morus (Gratulatio ſuper Venetorum de Turcis victoria, Amſt. 1658. f.) — Ezech. Spannheim (Panegyr. ad Chriſtinam Sueciae Reg. Gen. 1652. 4. Orat. genethliaca de nato Electori Brandenb.) — Joh. Scheffer (Oratio valedictoria ad Chriſtinam, S. Reg. Upſ. 1654. f. Orat. ad Reg. Carolum XI. Upſ. 1655. 8.) — Staudius (Orat. in exceſſum Carol. Guſt. Reg. Suec. Stralſ. 1660. f.) — Octavius Ferrarius (Panegyr. in Ludov. XIV. Ven. 1666. 4.) — Vit. Bering (Orat. in memoriam Reg. Dan. Frider.

Frider. III. et Gratulat. ad Chriſtian. V. Hafn. 1670. f. — Bart. Bartolinus (Laudat. funebr. Frider. III. Hafn. 16 0. f. Orat. in exceſſum Chriſt. IV.) — Eraſm. Bartolinus (Panegyr. in nuptias Chriſt. Alberti et Fridericae Amaliae, f.) — Conr. Schurzfleiſch (Orat. paneg. Vit. 1637. 1697. 4.) — Aug. Buchner (Orat. Vit. 1699, 4. Lipſ. 1727. 4.) — Aug. Blommert (Panegyr. in ordines Hollandiae, f.) — Joh. Nic. Funcius (Orat. funeb. Frid. I. Reg. Suec. Marp. 1712. f.) — Chrſtn. Gottl. Schwarz (In Natalit. Leopoldi, Alt. 1716. f. In obitum Eleon. Thereſiae, Im. 1720. f.) Joh. Dan. Schoepflin (S. deſſen Opera orat. Aug. Vind. 1769. 4. 2 Bde.) — Sammlungen: Orat. funebr. in mort. Pontificum, Imperat. Reg. Princ. etc. Han. 1612. 8. 3 Th. Orat. gratulator. Han. 1613. 8. — Orationes in obitum Mariae, Brit. Reg. Lipſ. 1695. 8. (von Fdr. Spannheim, J. G. Grävius, Jac. Perizonius, und Pet. Francius.) — Funebr. laudationes .... in Guilliel III. Brit. Reg. Lipſ. 1703. 8. (von Melch. Leydekker, J. G. Grävius, J. Gronov, J. Trigland, Aug. Gabellonius) — — Auch gehören noch hieher die akademiſchen Elogia, deren zu viel geſchrieben worden ſind, als daß ſie ſich alle anführen ließen. Ich ſchränke mich alſo auf J. A. Erneſti Opuſc. orator. Orat. Prol. et Elogia, Lugd. B. 1767. 8. ein. — —

Lobreden in neuern Sprachen, und zwar in der Spaniſchen: Elogio di Felipe V. . . por. D. Fr. Xaver Conde y Oquerido, Mad 1779. 4. — — In der Italieniſchen, Orazione di Baccio Baldini . . . in lodi di Coſimo Medici Granduca (1) di Toſcano, Fir. 1574. 4. — Orazione di Franc. Panigarola in morte di C. Borromeo, Card. Fir. 1585. 4. — Panegirico di Giuſ. de Nores in laude della Republ. di Venezia, Pad. 1590. 4. — Orazione di Anſ. Ceba nella incoronazione di Agoſt. Doria, Duce . . . . di Genova, Gen. 1601. 4. — Orazione di Vieri Cerchi delli lodi del Granduca Coſimo II. . . Fir. 1621. 4. — Panegirico alla maeſtà Criſt. di Luigi XIV. Re di Francia, Fir. 1699. 4. Ich führe nur dieſen Panegyrikus an; aber es iſt bekannt, daß deren, auf dieſen Fürſten, in zwölf verſchiedenen italieniſchen Städten gehalten worden. Dieſer ſcheint der beſſere zu ſeyn. — Panegir. alla Maeſtà di Vittor. Amad. Re di Sardegna, da Denina 1773. 4. — Lobreden auf Gelehrte und Artiſten: Orazione di Ben. Varchi in morte del C. Pietro Bembo, Fir. 1546 und 1551. 4. — Oraz. di Sper. Speroni in morte del Card. Bembo, in ſ. Orazioni, Ven. 1596. 4. und in ſ. W. Ven. 1740. 4. 5 Bd. — Oraz. di Gian. Mar. Tarſia nell' Eſequie di Michelagnolo Buonarotti Fir. 1564. 4. — Oraz. di Ben. Varchi nell' Eſequie di Michelagn. Buonar. Fir. 1564. 4. Oraz. del Cav. Lion Salviati, in lode della pittura in occaſione dell' Eſequie di Michelagnolo Buonarotti, in ſ. Orazioni, Fir. 1575. 4. Oraz. recitata per l'Acad. florent. nell' Eſequie di Ben. Varchi, von ebend. Ebendaſ. — Oraz. funerale di Pier. Vettori, von ebend. Fir. 1585. 4. — Oraz. in lode di Torq. Taſſo . . . . da Lor. Giac. Tebalducci Maleſpini, Fir. 1595. 4. — Oraz. in morte di Torq. Taſſo . . . da Lor. Ducci, Ferr. 1600. 4. — Oraz. di Scipione Ammirato in morte di Torq. Taſſo, in den Opuſc. des Ammirato Bd. 3. S. 499. — Elogi di Galil. Galilei e di Bonaventura Cavalieri, Mil. 1778. 8. — Elogio funebre dagli Acad. anſioſi di Gubbio . . . alla memo-

memoria di Giamb. Paſſeri, Bol. 1780. 8. — — Sammlungen: Panegirici, Epital. . . . di Ferrante Pallavicino, Ven. 1652. 12. — Prediche panegir. del Padre Frc. Verciulli, Bol. 1668. 12. — Prediche mor. e panegiriche del Padre Cagnoli, Ven. 1721. 12. — Orazione di Lode, comp. e dette da div. Orator. Cler. regol. Teatini. Ven. 1723. 12. 3 Bde. — — Uebrigens begehre ich nicht alle italieniſche Lobreden anzuzeigen, und um deſto weniger, da der allergrößte Theil aus nichts als leerem Gewäſch beſteht. Nachrichten von Mehrern finden ſich, unter andern, in des Fontanini Bibliotheca della eloq. Ital. Bd. 1. S. 123 u. f. — —

Lobreden in franzöſiſcher Sprache: Man glaubt, daß der berühmte Duguesclin († 1380) der erſte geweſen, welchem eine öffentliche Leichenrede (Eloge funebre), aber erſt neun Jahr nach ſeinem Tode gehalten worden. S. Oeuvr. de Mr. Thomas, Amſt. 1773. 12. Bd. 2. S. 44. Der Gebrauch derſelben beſtand von dieſer Zeit an, und man hat eine Sammlung derſelben, (Le Treſor des Harangues, Remontr. et Oraiſons funebres des plus grands perſonnages . . . Par. 1654. 4.) welche bis auf den Tod Heinrich des 4ten geht, und worunter einige, wie z. B. die von dem Card. Duperron auf die unglückliche Maria Stuart, wirklich rührend ſind. Von den folgenden geiſtlichen Leichenrednern dieſer Art ſind die merkwürdigſten: Cl. Morenne (Oraiſons funebres . . . Par. 1605. 8) — Jul. Mascaron († 1703. Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1704. 12. die in einigem Rufe ſtanden, bis Boſſuet und Flechier erſchienen.) — Ant. Anſelme (Oraiſ. funebr. 1701. 12. 1718. 8. 3 Bde.) — Jacq. Ben. Boſſuet (Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1699. 12. 1762. 12. 1785. 12. Deutſch. Züll. 1764. 8.) — Esprit. Flechier (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1716. 12. 1785. 12. Deutſch, Liegn. 1749. 8.) — Ch. de la Rue (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1740. 12. 3 Bde.) — Martineau (Oraiſ. funebr. des Dauphins et Dauphines de France 1713. 12.) — Matth. Poncet de la Riviere (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1760. 12. und auch bey den Sermons de Mr. Geoffroy, Lyon 1788 12.) — Joſ. Segui († 1761. Oraiſ fun. du Marechal de Villars 1735. 4. Oraiſ. funebr. du Card. de Biſſy 1737. 4. Or. fun. de la Reine de Sard. 1741. 4.) — Marc. Ant. Laugier († 1769. Or. fun. du Prince de Dombes 1756. 4.) — Ch. Frey de Neuville († 1774. Oraiſ. fun. du Card. de Fleury 1743. 4. Deutſch von J. J. Schwabe, Leipz. 1743. 8. Or fun. du Marechal de Belle-Isle 1761. 4.) — Armand de Roquelaure (Or. fun. de la Reine d'Eſp. 1761. 4.) — Jean. Boismont (Or. fun. du Dauphin 1766. 4. De la Reine, et de Louis XV.) — Jean Siffrein Maury (Eloge fun. du Dauphin 1766. 4. Auch hat er noch ein Elog. hiſtor. du Roi Stanislas 1766. 8. ſo wie ein Eloge des Charles V. 1767. 8. ein El. de Fenelon 1771. 8. und einen Panegyr. de St. Louis drucken laſſen.) — Jean B. Beauvais (Or. fun. du Duc. de Parme 1766. 4. Du Marech. de Muy, und de Louis XV. Auch einen Panegyrique de St. Louis 1761. 8.) — Franc. Marie Coger (Or. fun. de Louis XV.) — u. v. a. m. Sammlungen: Rec. des Oraiſ. fun. des plus célébres Auteurs, Lille 1712. 12. 6 Bd. — Rec. des Or. fun. de L. XIV. Par. 1716. 12. 2 Bde. — Choix d'Oraiſ. fun. de Louis XV. Amſt. 1775. 12. — Auch finden ſich dergleichen bey den Plaidoyers . . . . de Mr. le Boucq. P. 1788. 12. 2 Bde. — — Lobreden auf ſo genannte Heilige: Franc.

Vergus (Panegyr. Par. 1664. 4.) — Abt du Jarry (Panegyr. 1700. 12. 2 Bd.) — Jacq. Boileau († 1716. Panegyr. choiſis 1719. 12.) — Jean de la Roche (Panegyr. P. 1723. 12. 2 Bde.) — Joſ. Segui († 1761. Paneg. des Saints 1736. 12. 2 Bd.) Ch. de la Rue (Panegyr des Saints, Par. 1740. 12. 2 Bd.) — Franc Ballet (Pan. des Saints 1747. 12. 4 Bde.) — Abt Charaud (Panegyr. 1748. 12. 8 Bde.) — Bertr. de la Tour (Panegyr. . . . 1749. 12. 3 Bde) — Nic. Ch. Joſ. Trublet (Panegyr. 1755. 12. 1764. 12. 2 Bde.) — Jacq. Frcs. de la Tour Dupin († 1765. Bey ſ. Sermons, 1770. 12. 6 Bde.) — — Akademiſche Lobreden: Die Eloges der Mitglieder *de l'Acad. des Inſcript.* finden ſich in der Geſchichte und den Mem derſelben; die mehreſten derſelben ſind von Cl. Gros de Boze († 1753) und einzeln, Par. 1740. 8. in drey Bände abgedruckt. — — Auf die Mitglieder der Akademie der Wiſſenſchaften ſchrieb ſie, bekanntermaßen, Bernh. Fontenelle (El. des Academ. de l'Acad. des Sciences, Haye 1731. 12. 1742 und 1766. 12. 2 Bde.) — Jean Jacq. Dortous de Mairan (Elog. des Acad. morts en 1741-1743. P. 1747. 12. 2 Bde.) — Jean P. de Fouchy (El. des Acad morts depuis 1744. Par. 1761. 12.) — Mar. J. Ant Condorcet (auf die zuletzt verſtorbenen, die aber, ſo viel ich weiß, nicht geſammelt ſind.) — — Auf die Mitglieder der franzöſiſchen Akademie: Jean le Rond d'Alembert († . . . Eloges lûs dans les Séances de l'Acad. franc. P. 1779. 12. und fortgeſ unter dem Titel: Hiſt. des Membres de l'Acad. franc. Amſt. 1787 12. überh. vier Bände herausg. von Condorcet. Auch finden ſich noch im 2ten Bde. ſ. Melanges verſchiedene Eloges auf Gelehrte, ſo wie er auch noch von Milord Marchall eine drucken laſſen.) — — Lobreden der Berliner Akademie: Eloges des Acad. de Berlin, p. Mr. Formey 1757. 12. 2 Bd. Auch finden ſich deren noch in den Werken Friedrich des zweyten. Uebrigens ſind dergleichen Akademiſche Lobreden auf die Mitglieder der übrigen Akademien und litterariſchen Geſellſchaften in Frankreich noch viele vorhanden, die aber, im Ganzen, zu wenig Werth haben, als daß ſie hier eine Stelle verdienen könnten — — Einzele Lobreden: Zur Zeit, da die Franzoſen noch ihren Fürſten und Staatsbediente vergötterten, wurden ſie es nicht müde, dieſe zu loben. Auf Ludewig den 14ten ſind mehr Lobreden geſchrieben worden, als er Jahre regiert hat. Die, in der Acad. franc. gehaltenen frühern ſind, unter dem Titel: Panegyr. et Har. à la louange du Roi, P. 1680. 8. zuſammen gedruckt worden Die, von Peliſſon verfaßte, zeichnet ſich allein aus; und unter ſ. Eloges funebres, die von La Motte, P. 1716. 12. Auf Ludewig den 15ten hat, unter mehrern, Voltaire, einen höchſt mittelmäßig Panegyrique, P. 1748. 12. drucken laſſen, der ſich, nebſt einem Eloge funebre des officiers morts dans la guerre de 1741. einem Elog. hiſt. de Mad. du Chatelet, einem El. de Crebillon und einem Eloge funebr. de Louis XV im 61ten Bde. ſ. W. Ausg. von Beaumarchais findet. — P. du Faur (Eloges de Louis XV. 1755. 8.) — Formey (Eloges des Mar. de Schwerin, de Keith, et de Mr. de Viereck 1760. 8.) — — Lobreden, welche durch die Preisaufgaben veranlaßt worden ſind: Der, von Balſac, für Werke der Beredſamkeit, bereits im J. 1671. bey der Acad. françoiſe ausgeſetzte Preis iſt, in neuern Zeiten, vorzüglich auf Lobreden verdienter Männer eingeſchränkt worden, und dergleichen haben nun, unter mehrern

geſchrieben: Ant. Thomas (Die von ihm verfaßten Preisreden machen den 3ten und 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1773. 12 4 Bde. aus. Ob wahre Beredſamkeit darin herrſcht, getraue ich mir nicht zu entſcheiden. Er nimmt ſeine Metaphern, z. B. beſtändig aus der Geometrie, Metaphyſik, Chemie; ſeine Lobreden wimmeln von Maſſes, calculs, chocs, donées centres, forces, réaction, reſſorts, formes, u. d. m. Alles darin iſt vaſte, immenſe, allenthalben ſind chaines, principes, u. d. m.) — De la Harpe (Eloge de Charles V. Roi de France 1767. 8. De Henry IV. 1770. 8.) — L. Seb. Mercier (Eloge de Réné Deſcartes 1765. 8. De Charles V. 1767. 8.) — Bailly (Eloges de Charles V. de Molière, de Corneille, de l'Abbé de la Caille, de Leibnitz 1770. 8. und verm. mit den Eloges von Cook und Greſſet, im 1ten Bande ſeiner Diſc. et Mem. 1790. 8. 2 Bde.) — Claire Mazarelli, Marquiſe de St. Chamond (El. du Duc. de Sully 1764. 8. El. de Deſcartes 1765. 8.) — Marq. Villette (Eloge de Charles V. R. de Fr. 1767. 4. El. de Henry IV. 1770. 8.) — P. Ch. Coſſon (El. de Bayard 1770. 8.) — Franc. Xav. Talbert (Eloge de Bayard 1770. 8. und vorher ſchon einen Panegyr. de St Louis.) — Seb. Roch. Nic. de Champfort (El. de la Fontaine) — De Sept (Eloge de Henry IV. 1768. 8.) — Abt Noel (Eloge de Louis XII. 1788. 8.) — — Sammlungen (Collect. des Eloges du Chanc. de l'Hopital, par Remi, Guibert Talbert, publ. à l'occaſion du prix de l'Acad. franc. en 1777. Neufch. 1778. 12. — u. v. a. m. — —

Lobreden in deutſcher Sprache: die merkwürdigſten unter den frühern deutſchen Lobreden ſind die von Gundling, Canitz, u. d. m. welche in J. Chrſtn. Lünigs Reden großer Herren ... Hamb. 1732. 8. 12 Th. und in der — Samml. auserleſener Reden, Nordh. 1727-1736. 8. 2 Th. zu finden, aber kaum des Suchens werth ſind. Auch Neukirch hat dergleichen geſchrieben, wovon Gottſched eine in ſeine Redekunſt S. 527 der 3ten Aufl. aufgenommen hat. — Frz. Chrſtph. v. Scheyb (Lobrede auf den Gr. v. Harrach, Leipz. 1750. 4.) — Joh. G. Sulzer (Lobrede auf den König, Berl. 1758. 8.) — Joh. Bern. Baſedow (Reden über die glückſeelige Regierung Friedrich des 5ten K. v. Dännemark ... Coppenh. 1761. 8.) — Lud. v. Heß (Zwey Gedächtnißreden auf große Staatsminiſter, Leipz. 1772. 8.) — Helfr. P. Sturz (Lobſchrift auf Bernsdorf, im 2ten Th. ſ. Schriften, Leipz. 1780. 8.) — Joh. Lor. Bleſſig (Rede, bey der feyerlichen Beerdigung des Marſchall von Sachſen, Strasb. 1777. 8.) — Joſ. v. Sonnenfels (Lobreden auf den Marſchall von Daun, und die K. K. Maria Thereſia, im 8ten Bde. ſ. Schriften, Wien 1786. 8.) — J. J. Engel Lobrede auf den König, Berl. 1781. 8. Rede am Geburtstage des Königes, ebend. 1786. 8. Die beßten Reden dieſer Art, welche wir vielleicht haben.) — Von unſern Leichenreden würden ſich mehrere hieher rechnen laſſen; allein die mehreſten finden ſich in den, bey dem Art. Rede angezeigten Sammlungen von Predigten, und der geringſte Theil entſpricht dem Begriff von Lobrede.

Lombardiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Sie wird auch die Bologneſiſche genennt, weil ſie in Bolonien ihren Hauptſitz gehabt *). Man kann

*) S. Fl. le Comte T. II. p. 1. 44. f.

kann behaupten, daß die Schule keiner anderen nachſtehet, wo ſie nicht gar, die Kunſt in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die römiſche Schule, die älter als die Lambardiſche iſt, hatte einen groſſen Geſchmak und eine erhabene Zeichnung in die Kunſt eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte ſie bloße Nachahmer dieſes unſterblichen Meiſters, welcher ſelbſt nicht alle Theile der Kunſt in einem gleich hohen Grade beſeſſen hat.

Die Carrache, welche dieſe Schule geſtiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Corregio für den erſten Meiſter derſelben halten ſoll,) brachten alle Theile der Kunſt nahe an den Gipfel. Nachdem ſie mit ungemeinem Fleiß das Antike ſtudirt hatten, kamen ſie wieder auf die Natur zurüke, welche ſie mit Augen, die das Alterthum geſchärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Luſt der wahren Kenner bleiben.

In den beſten Arbeiten dieſer Schule herrſcht eine Wahrheit, die ſogleich rühret und täuſchet. Hanibal Carrache, nach ſeinen beſten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen und wolausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pinſel muß nur des Corregio ſeinem allein weichen. Faſt eben ſo groß war Ludwig Carrache, aber ſeine Farbe hat etwas trauriges und ſein Pinſel eine etwas ſchwere Manier.

Aus der Schule der Carrache ſind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domenichino, deſſen fürtreffliche und nette Zeichnung nebſt der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Geſichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern ſind; ſeine Gemählde ſind ſehr ausgearbeitet, ohne mühſam oder übertrieben zu ſeyn; — und Guido Reni, in deſſen beſten Stüken alle Theile der Kunſt nahe an die Vollkommenheit gränzen.

* *

Die berühmteſten Meiſter dieſer Schule ſind: Ant. Correggio († 1534. Sein Leben findet ſich deutſch, im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 31 und 104.) Franc. Mazzuoli († 1540) Polydor da Caravaggio († 1543) Frc. Primaticcio († 1570) Luc. Cambioſo († 1585) Agoſt. Caraccio († 1602) Annib. Caraccio († 1609) Mich. Agn. da Caravaggio († 1609) Lud. Caraccio († 1619) Bart. Schidone († 1619) Giuſ. Ceſ. di Arpinas († 1640) Dom. Zampieri († 1641) Guido Reni († 1642. Zu ſeiner Vertheidigung gab Gianp. Zanotti, einen Dial. ovv. Diſcorſo, Bol. 1710. 8 heraus.) Giov. Lan-Franco († 1647) Giuſ. Ribera († 1656) Giac. Cavedone († 1660) Franc. Albani († 1660) Diego Velazquez de Silva, ein Spanier († 1660) Giov. Franc. Barbieri († 1666) Piet. Franc. Mola († 1666) Bened. Caſtiglione († 1670) Salv. Roſa († 1673) Giov. Frc. Grimaldi († 1680) Bart. Stef. Murillo († 1685) Luc. Jordano († 1705) Giovbat. Bacici, ein Spanier († 1709) Carlo Cignani († 1719) — — Von dieſen Mahlern, und ihren Werken geben Nachricht: Felſina pittrice ovvero Vite de' Pittore Bologneſi, di Carl Ceſ. Malvaſia, Bol. 1678. 4. 2 Bd. mit Kpf. — Oſſervazioni ſopra . . . . la Felſina pittrice . . . da Vinc. Vittoria, Roma (1679) 8. 1703. 8. Lettere . . . in diſeſa del . . . Malvaſia (von Gianp. Zanotti) Bol. 1705. 8. — Vite dei Pittori Bologneſi non deſcritte nella Felſina pittri-

pittrice . . Rom. 1769. 4. — Auch findet ſich ein Verz. der Bologneſiſchen Künſtler bey Ioa. Ant. Bumaldi . . . Minerval Bonon. 1641. 12. und bey des P. Maſini Bologna perluſtr. 1666. 4. 2 B. — Ferner gehören hieher Il Paſſagiere deſingannato . . . Bol. 1676. 12. 1732. 8. — Deſcrizione delle Pitture di Bologna, da Gianp. Zanotti, Bol. 1686 und 1706. 12. — Hiſtoire de l'Acad. appellée l'Inſtitut des Siences et des Arts etabli à Bologne en 1712 par Mr. Limiers, Amſt. 1723. 8. — Dell' Origine e Progreſſi della Pittura, Scultura ed Archit. di Bologna 1736. da Aleſſ. Machiavelli, 4. — Storia dell' Academia Clementina di Bologna . . . da Gianp. Zanotti, Bol. 1736-1739. 4. 2 Bd. mit Kupf. — — Auch handelt der 3te Th. des Diſinganno delle principale notizie ed erudizioni dell' Arti . . . di diſegno . . . da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. von dieſer Schule.

Loure.

(Muſik und Tanzkunſt.)

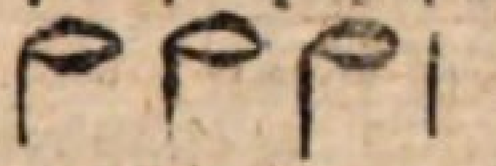
Ein kleines Tonſtük zum Tanzen, deſſen Ausdruk Ernſt und Würde, auch wol Hoheit iſt. Der Takt iſt $\frac{3}{4}$, und die Bewegung langſam. Es fängt im Aufſchlag an nach dieſer Art:

und beſteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren in $\frac{6}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Allabreve von $\frac{3}{4}$ anzuſehen iſt.

Um den Einſchnitt nach dem erſten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechzehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber ſtark heruntergeſtrichen, und beſonders das punktirte Viertel ſchwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componiſten, daß ſie, ſowol in dieſem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zuſammen ziehen, und anſtatt:

$\frac{3}{4}$

alſo: $\frac{3}{4}$  ſetzen.

Dieſes hat ſeinen guten Nutzen, weil die meiſten Spieler den Fehler begehen, daß ſie, wenn eine ſolche Stelle nach der erſten Art geſchrieben iſt, die zweyte gebundene Note beſonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an ſolchen Stellen gerade entgegen iſt. Man muß aber bey ſolcher Zuſammenziehung zweyer Takte ſie nicht für einen einzigen zählen, weil man ſonſt, wie einigen neueren begegnet iſt, im Rhythmus fehlet uns anſtatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anſtand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langſamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man ſucht die beſten Tänzer hiezu aus. Gar oft aber machen ſie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß ſie ſchwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, ſonſt aber zum ſittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von dieſem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Muſik geſagt worden; er muß kurz ſeyn, ſonſt wird er, ſelbſt für den Zuſchauer, ermüdend.

Luft.

(Mahlerey.)

Der Landſchaftmahler hat in Abſicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glüklicher Ausführung ſeiner Arbeit verſchiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft iſt, je weniger von der Erde aufſteigende Dünſte darin ſchweben, je dunkler und ſchöner iſt ihre blaue Farbe; die unſichtbaren Dünſte geben der Farbe der Luft eine Miſchung von Grau; und wenn ſie in Ueberfluß vorhanden ſind, ſo verwandelt ſich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Dieſe unſichtbaren Dünſte ſind nahe an der Erde am häufigſten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont, durch unmerkliche Grade allmählig geſchwächt und mit Grau vermiſcht wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen müſſen durch mehr und durch dichtere Dünſte dringen, je näher der Punkt, aus dem ſie kommen, am Horizont liegt; wovon ſich jeder ohne langes Nachdenken verſichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landſchaft ſo gemahlt werden, daß es vom höchſten Punkt an bis an den Horizont immer etwas heller werde; am Horizont ſelbſt iſt es oft ganz ausgelöſcht und der Himmel iſt hellgrau.

Aus eben dieſem Grunde hat Leonhard da Vinci ſchon angemerkt, daß ferne Gegenſtände, die ſich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müſſen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenſtände, die nahe am Horizont ſind, erfahren dieſelbe Veränderung, als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünſten mehr erfüllt iſt, bekommen alle Farben der Gegenſtände am Horizont eine geringere oder ſtärkere Miſchung des Grauen. Davon wird im nächſten Artikel ausführlicher geſprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens iſt, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft friſcher, als am Mittag, und am Abend iſt ſie am ſchwächſten; weil des Morgens die Luft am wenigſten mit Dünſten angefüllt iſt, die den Tag über beſtändig von der Erde aufſteigen, folglich am Abend in größter Menge da ſind.

So iſt im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels ſchöner, oder härter, als im Sommer; im Herbſt aber iſt ſie am meiſten mit Grau vermiſcht, und am ſanfteſten. Darum wird eine Landſchaft am vortheilhafteſten im Herbſt gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landſchaften mahlt, wird ihnen nie die ſanfte Harmonie geben können, die ſie im Herbſt haben.

Der Landſchaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einfluſſes, den die in der Luft ſchwebenden Dünſte auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenſtände haben, ſehr viel lernen. Er hat eben ſo nöthig bey den verſchiedenen Abänderungen der Luft, blos ſein beobachtendes Auge zu brauchen, als ſich mit der Reißfeder und dem Pinſel zu üben.

* *

„Von der Beſchaffenheit der Luft, oder des Himmels,“ handelt das

2te

2te Kap. des 5ten Buches von Laireſſe großem Mahlerbuche, Bd 2. S. 7. n A. — und Herr von Hagedorn, in ſeinen Betrachtungen S. 535. 645. 647. —

Luftperſpektiv.

(Mahlerey)

In der eigentlichen Perſpektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenſtand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey ſeine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich ſeine Form und Geſtalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenſtände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns iſt, je mehr verliert ſeine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren ſich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert ſich ſeine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenſtände, ſo verſchieden ſie ſonſt an Farbe ſind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieſer Sache und die Wiſſenſchaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenſtände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge muß abgeändert werden, wird die Luftperſpektiv genennt. Weil man kein beſtimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmeſſen, noch ein Farbenregiſter, nach welchem man die durch Entfernung allmählig ſich abändernden Farben richtig benennen könnte: ſo iſt es bis itzt nicht möglich, die Luftperſpektiv, ſo wie die Perſpektiv der Größen, in Form einer Wiſſenſchaft abzuhandeln. Zu vermuthen iſt aber, daß es mit der Zeit wohl geſchehen könnte; da Herr **Lambert**, der ſich bereits um die gemeine Perſpektiv ſehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumeſſen, auch den Meyeriſchen Verſuch zum Farbenregiſter *) ſchon einigermaaßen ausgeführt hat **). Inzwiſchen müſſen ſich die Mahler die Anſehung der Luftperſpektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbeſtimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigſte davon hat der Herr von Hagedorn mit ſeiner gewöhnlichen Gründlichkeit in ſehr wenig Worten zuſammengefaßt ***). Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich ſey, dieſem Theil der Kunſt ohne genaues Nachdenken Genüge zu leiſten.

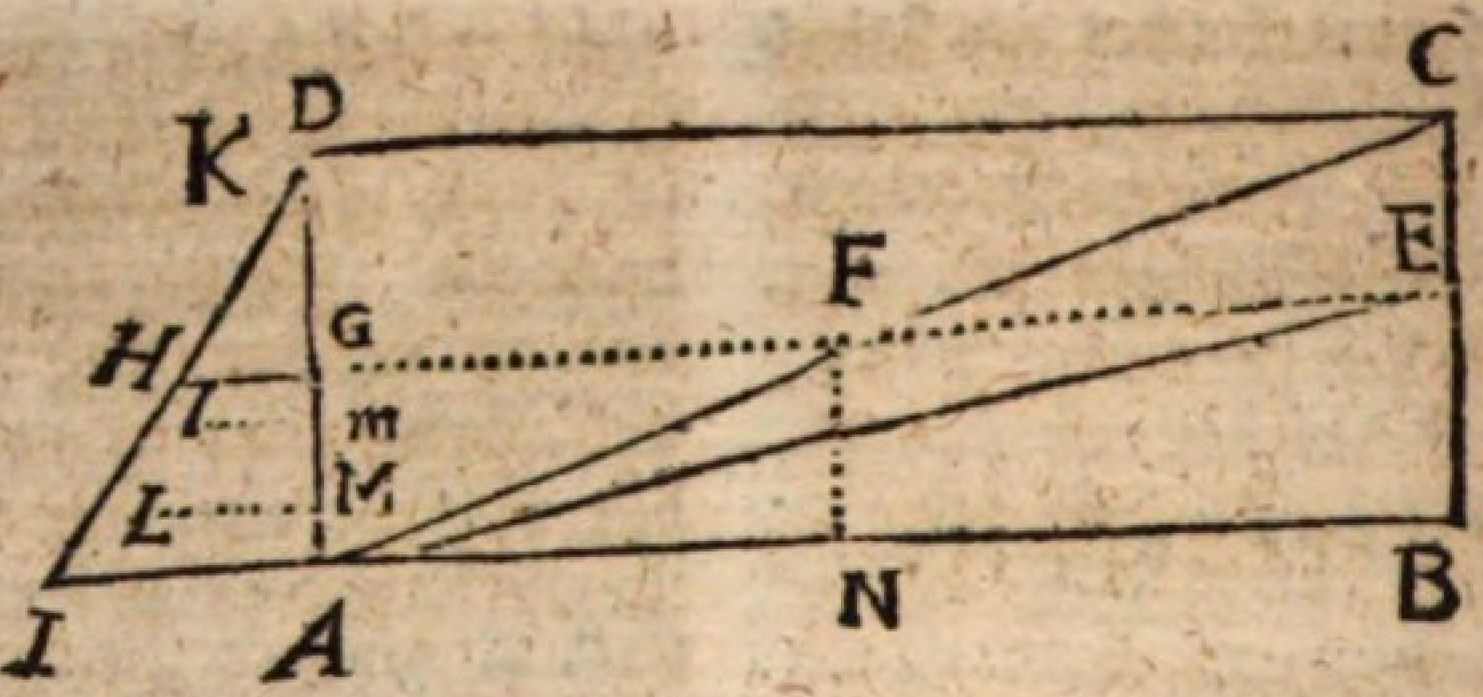
Zuerſt kommt alſo die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenſtandes in Betrachtung.

Man

*) S. Farben.

**) Von Ausmeſſung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienſt bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregiſter hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk, das kürzlich unter dem Titel: „Beſchreibung einer mit dem Calauiſchen Wachs ausgemahlten „Farbenpyramide,“ in Berlin herausgekommen iſt.

***) Betrachtungen über die Mahlerey. S. 555 ff.



Man ſtelle ſich alſo vor, A B ſey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; D C eine in der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünſte der Erde nicht heraufſteigen. In A ſtehe ein Beobachter nach der Gegend B C gekehrt.

Nun muß man zuerſt bedenken, daß nahe am Erdboden ſich die meiſten und gröbſten Dünſte aufhalten, ſo daß man in einer größern Höhe nicht nur wenigere, ſondern auch ſubtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünſte antrifft. Man ſtelle ſich alſo vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie K H I dergeſtalt gezogen ſey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man ſonſt will, auf A D in rechtem Winkel gezogene Linie A I oder G H die Dichtigkeit der Dünſte derſelben Höhe anzeige. Ferner ſey B der äuſſerſte Punkt des Horizonts.

Nun ſtelle man ſich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C geſehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wiſſen, wie viel jeder dieſer Gegenſtände von der Lebhaftigkeit ſeiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil bloß die Menge der Dünſte, durch welche die Lichtſtrahlen fallen, die Urſache dieſer verminderten Lebhaftigkeit iſt, ſo darf man nur für jeden Stand F, E und C dieſe Menge beſtimmen. Man ſieht aber ſogleich, daß ſie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung A F, A E, A C, und denn von der Höhe N F, B E, B C, aber mit dem Unterſchied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derſelben beyträgt.

Dieſes genau und geometriſch zu beſtimmen, würde eine ziemliche ſchwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in ſofern ſie in jeder horizontalen Entfernung von jeder Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie L M nehmen müſſen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur A G H I wäre; für die Höhe C aber, die Linie l m. wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur A D K I wäre. Dieſem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch A F x L M; für den Ort E. durch A E x L M, und für den Ort C durch A C x l m ausgedrukt werden, das iſt, für jeden

Ort

Ort müßte die Entfernung durch die für ſeine Höhe ſich paſſende Linie L M multiplicirt werden. Doch könnte dieſe Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt ſtehenden Gegenſtände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt ſich abſehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu faſſende Regeln für dieſen Punkt der Luftperſpektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieſes beſſer thun können, als Herr Lambert; daher zu wünſchen iſt, daß er ſich dieſer Arbeit unterziehen möchte. Dieſe Regeln würden alſo dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenſtandes beymiſchen müßte, um die Farbe ſo heraus zu bringen, wie ſie ſich in jedem Abſtand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregiſters verbunden, würden ſie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper ſeine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau iſt, annimmt.

Von dieſer Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperſpektiv iſt, der einen großen Einfluß auf die körperliche Geſtalt der Dinge hat. Um dieſes deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder ſtereometriſche Rundung einer Kugel in einer gewiſſen Entfernung ſich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daſelbſt blos wie ein runder Teller vorkommt. Man ſetze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erſcheinet: ſo würde dieſelbe Kugel bey c ſchon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erſcheinen. Dieſes geſchieht, ſo bald die aus der Figur der Kugel entſtehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieſes wiederfährt jedem Körper; und jeder Gruppe; und die nahen Gegenſtände eines Gemähldes müſſen mehr herausſtehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieſes iſt ein ſehr wichtiger Punkt der Luftperſpektiv, den nicht blos der Landſchaftmahler, ſondern auch der Hiſtorien- und Portraitmahler genau ſtudiren müſſen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperſpektiv beobachten, wenn man dieſe verſäumte: was die Zeichnung in die Ferne ſetzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menſchen würden in der Landſchaft wie nahe Zwerge ausſehen.

Endlich iſt auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederſcheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben ſchon merklich geſchwächt werden, müſſen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederſcheine ſchon ganz wegfallen.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperſpektiv für jeden Mahler ſey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um dieſen Theil der Kunſt ſo vollkommen zu machen, als die Linienperſpektiv iſt. Man muß ſich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci ſchon verſchiedene einzelne Punkte dieſer Wiſſenſchaft mit der Genauigkeit eines Meßkünſtlers behandelt

delt hat *), ſich bis itzt niemand gefunden, der ſie in ihrem Umfang methodiſch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philoſtratus ſchlieſſen, daß auch die Alten ſchon gute Bemerkungen über die Luftperſpektiv gemacht haben **).

Lüke.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zuſammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geſchmaks müſſen die Vorſtellungen in einem ununterbrochenen Zuſammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunſtrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben ſie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwiſchen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeſchrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müſſe leer werden, und daß die gegenwärtigen Perſonen nicht abtreten müſſen, bis die folgenden ſich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zuſammenhang der Handlung auf dieſe Weiſe am genaueſten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuſchauer nie müßig ſeyn, damit ſeine Aufmerkſamkeit nicht zerſtreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorſtellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geſchieht *).

Indeſſen haben auch große dramatiſche Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet ſie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beſchuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelaſſen hat; ſo wird man doch geſtehen, daß es beſſer geweſen wäre, wenn er ſie vermieden hätte.

Aber anſtößiger und ſchädlicher als dieſe Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, ſind diejenigen, die der Dichter in der Handlung ſelbſt, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Menſch, den wir in gewiſſen Geſinnungen, oder in einem gewiſſen Vorhaben begriffen ſehen, ſich ändert, ohne daß wir den geringſten Grund dafür entdeken, ſo werden wir verdrießlich. Darum müſſen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menſchen von dem Künſtler uns ſo vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entſteht. Je genauer alles zuſammenhängt und gleichſam in einander geſchlungen iſt, je beſſer ſind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künſtlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zuſammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu unterſuchen, ob man auch alles, was man hat ſagen oder vorſtellen wollen, würklich geſagt und vorgeſtellt habe. Denn gar oft entſtehen

*) Man ſehe unter andern in dieſes großen Mannes fürtrefflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letzten er Verſuche vorſchlägt, wodurch man unmittelbar praktiſche Regeln abnehmen könnte.

**) Philoſtr. Icones. L. I. Piſcatores.

*) S. Aufzug.

ſtehen in dem Werk des Künſtlers Lüken, wo in ſeinen Gedanken keine geweſen ſind; nur weil er nicht ſorgfältig genug geweſen iſt, zu überlegen, ob er auch würklich alles geſagt hat, was er geſagt zu haben ſich vorſtellt. Darum muß er ſich oft an die Stelle ſeines Leſers, oder Zuhörers ſetzen, und ſein Werk als ein ſolches beurtheilen. Dieſes iſt ein Theil der Ausarbeitung.

Lüke.

(Dichtkunſt.)

In einem ganz beſondern Sinn bedeutet dieſes Wort das, was einige Neuern auch ſonſt durch das lateiniſche Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaaßen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entſteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geſchieht, welches dem Wolklang entgegen ſeyn kann. Weil dieſes nicht ſelten bey dem Zuſammenſtoß der Vocalen geſchieht, ſo haben verſchiedene neuere Kunſtrichter dieſes, als eine dem Wolklang ſchädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verſchiedenes einwenden.

Es iſt wahr, daß das öftere Zuſammenſtoßen der Selbſtlauter die Rede ſchwer macht, zumal wenn beyde lang ſind. Daß aber die Griechen nicht ſo ängſtlich geweſen, ſie in ihren Verſen ganz zu vermeiden, iſt aus tauſend Verſen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß ſie ſolche Lüken bisweilen mit Fleiß geſucht haben, wie ſchon A. Gellius angemerkt hat *). Er ſagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

Talem dives arat Capua et vicina Veſevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen beſſer ſtehe, als Nola, welches der Dichter zuerſt ſoll geſetzt haben, weil das Zuſammenſtoßen des letzten Vocals im erſten Vers, und des erſten im zweyten angenehm ſey. Nam vocalis in priore verſu extrema eademque in ſequenti prima canoro ſimul atque jucundo hiatu tractim ſonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Λααν ανω ωθεσκε etc. an, um zu beweiſen, daß ſolche hiatus nicht von ohngefähr, ſondern aus Ueberlegung in die Verſe gekommen ſeyen. Dieſes allein iſt hinlänglich zu beweiſen, daß jene Regel eben nicht ängſtlich dürfe beobachtet werden.

Und dann iſt es vielleicht noch wichtiger, das Zuſammenſtoßen gewiſſer Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgeſprochen werden. Alſo begnüge man ſich dem Dichter überhaupt zu ſagen, er ſoll überall, ſo viel möglich, auf die Leichtigkeit der Ausſprache ſehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuſchreiben.

*) Noct. L. VII. c. 20.

Lydiſche Tonart.

(Muſik.)

Eine der Haupttonarten in der griechiſchen Muſik, die Plato aus ſeiner Republik verwieſen hat, weil ſie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unſer heutiges F dur, wenn dieſer Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydiſche Tonart der Alten ſey, wie die Tradition anzuzeigen ſcheinet, läßt ſich vermuthen, weil er würklich dieſen Charakter hat.

Lyriſch.
(Dichtkunſt.)

Die lyriſchen Gedichte haben dieſe Benennung von der *Lyra*, oder Leyer, unter deren begleitendem Klang ſie bey den älteſten Griechen abgeſungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieſer Gattung wird alſo daher zu beſtimmen ſeyn, daß jedes lyriſche Gedicht zum Singen beſtimmt iſt. Es kann wol ſeyn, daß in den älteſten Zeiten auch die Epopöe von Muſik begleitet worden, ſo wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Deſſen ungeachtet iſt der Charakter des eigentlichen Geſanges vorzüglich auf die lyriſche Gattung anzuwenden, da die epiſchen und tragiſchen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Geſanges gearbeitet ſind.

Um alſo dieſen allgemeinen Charakter des Lyriſchen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Urſprung und die Natur des Geſanges zurük ſehen *). Er entſteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechſelnde rhythmiſche Bewegung, die der Natur der beſondern Empfindung, die ihn veranlaſſet, angemeſſen ſey. Niemand erzählt, oder lehret ſingend, wo nicht etwa die Aeuſſerung einer Leidenſchaft zufälliger Weiſe in dieſe Gattung fällt. Lyriſche Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenſchaftlichen Laune hervorgebracht; wenigſtens iſt ſie darin herrſchend; der Verſtand oder die Vorſtellungskraft aber ſind da nur zufällig.

Alſo iſt der Inhalt des lyriſchen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemeſſenen Gegenſtand. Aber dieſe Empfindung oder Laune äußert ſich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verſchiedenen andern Gelegenheiten; ſondern gefällt ſich ſelbſt, und ſetzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht ſie in Geſang aus, damit ſie ſich ſelbſt deſto lebhafter und voller genießen möge. So ſinget der Fröhliche, um ſein Vergnügen durch dieſen Genuß zu verſtärken; und der Traurige klagt im Geſang, weil er an dieſer Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieſelben Empfindungen ſich in andern Abſichten äußern, die mit dem Geſang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht ſeine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um ſich ſelbſt dadurch zu unterhalten, ſondern andre damit zu ſtrafen. Das lyriſche Gedicht hat, ſelbſt da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbſtgeſpräches. Darum iſt die Folge der lyriſchen Vorſtellungen nicht überlegt, nicht methodiſch; ſie hat vielmehr etwas ſeltſames, auch wol eigenſinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was ſie nährt, wo ſie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung ſprechen, da ſpricht der lyriſche blos aus Empfindung. Gravina hat nach ſeiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyriſchen Gedichts angegeben. Die lyriſchen Gedichte, ſagt er, ſind Schilderungen beſonderer Leidenſchaften, Neigungen, Tugenden, Laſter,

*) S. Geſang.

Laſter, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weiſe die menſchliche Natur hervorleuchtet *). In der That lernt man das menſchliche Gemüth in ſeinen verborgenſten Winkeln daraus kennen. Dieſes iſt das Weſentliche von dem innern Charakter dieſer Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenſchaft hinzufügen, daß der lyriſche Ton durchaus empfindungsvoll ſey, und jede Vorſtellung entweder durch dieſen Ton, oder durch eine andre äſthetiſche Kraft müſſe erhöhet werden, damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlöſche. Nichts iſt langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der beſonders leidenſchaftliche Ton bey dem lyriſchen Gedicht eine weſentliche Eigenſchaft ausmache, ſieht man am deutlichſten daraus, daß die ſchönſte Ode in einer wörtlichen Ueberſetzung, wo dieſer Ton fehlet, alle ihre Kräfte völlig verliert.

Hieraus iſt auch die äußerliche Form des lyriſchen Gedichtes entſtanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend ſind, und folglich nicht ſehr lange dauern, ſo ſind die lyriſchen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch ſchiket ſich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Menſch natürlicher Weiſe bey der Empfindung, die ihm ſelbſt gefällt, ſich verweilet, um entweder ihren Gegenſtand von mehrern Seiten: oder in einer gewiſſen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer geſetzte Gemüth ſich allemal mit ſeiner Empfindung ſelbſt eine Zeitlang beſchäfftiget, ehe es ſich wieder in Ruhe ſetzet.

Natürlicher Weiſe ſollte das lyriſche Gedicht wolklingender und zum Geſang mehr einladend ſeyn, als jede andre Art, auch perjodiſch immer wiederkommende Abſchnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und das zu ſchnelle Wiederkommen langweilig werden. So ſind auch in der That die meiſten lyriſchen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen iſt, geht davon ab. Auch iſt in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit ſtiller Bewundrung verbundenen Art, für welche der Hexameter nicht unſchiklich iſt.

Dieſe Gattung der Gedichte darf in Anſehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem ſo eben eine Stelle angeführt worden, geleſen zu werden; denn dieſer fürtreffliche Mann hat die lyriſche Dichtkunſt in ihrem wahren Geſichtspunkt betrachtet, und als ein Philoſoph und Kenner der Menſchen davon geurtheilt. Von der Wichtigkeit des Liedes iſt im Artikel deſſelben beſonders geſprochen worden, und im Artikel **Ode**, wird dieſe Art in Abſicht auf ihren Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyriſche Dichtkunſt die Gedanken, Geſinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Wür-

*) I componimenti lirici ſono ritratti di particolari affetti coſtumi, virtù vizj, gen. e fatti: ovvero ſono ſpecchj, da cui per varj rifleſſi traluce l'umana Natura. Rgione poetica. Lib. I. c. 13.

kungen, und meiſtentheils nur überhaupt, und wie von weitem ſehen, in der Nähe, in ihren geheimeſten Wendungen, auf das lebhafteſte ſchildere, und daß wir ſie dadurch auf das deutlichſte in uns ſelbſt empfinden, ſo daß jede gute und heilſame Regung auf eine dauerhafte Weiſe dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyriſchen Gedichtes, deren jeder, ſowol in Anſehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeſchrieben war. Doch können ſie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyriſch iſt. Aber jede dieſer Hauptarten hatte wieder ihre verſchiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug iſt, nicht herzählen, ſondern den Leſer auf Voſſens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des La Nauze verweiſen.

Von der lyriſchen Poeſie überhaupt, ihren Eigenheiten, ihrer Geſchichte, handeln Dacier, vor ſeiner Ueberſetzung des Horaz, Par. 1681. 12. 12 Bd. De la poeſie lyrique, de ſon origine, de ſon caractère, des changemens qui lui ſont arrivés, jusqu'à ce qu'elle ſoit parvenue à ſa perfection; et des poetes qui l'ont cultivée. — Joſ. Barnes, in den Prolegom. vor ſeinem Anakreon, Lond. 1705. 12. (vorzüglich mit Rückſicht auf die Alten.) — Ueber die lyriſche Poeſie der Alten findet ſich vor Ogilvie's Poems on ſeveral ſubjects, Lond. 1762. 4. ein Verſuch, in zwey Briefen. — A Diſſertation on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparations, and corruptions of poetry and Muſic . . . by D. Brown, Lond. 1763. 4. Some Obſervations on D. Br. Diſſertation . . . Lond. 1763. 4. Remarks on ſome obſervations . . . . Lond. 1764. 8. Das erſte etwas verändert, unter dem Titel: The Hiſtory of the riſe and progreſs of poetry . . . Lond. 1764. 8. Nach dieſer Ausgabe in das Franzöſiſche überſetzt (von Eidous) P. 1763. 12. In das Ital. von Piet. Crocchi, Fl. 1771. 8. In das Deutſche, nach der erſten Ausgabe, und mit Benützung der darüber erſchienenen Schriften, mit Anmerkungen und zwey Anhängen, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1769. 8. — Diſſertation on the Muſik of the anc. in Burneys Gen. Hiſtory of Muſic. Bd. 1. Deutſch durch J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. — De la Poeſie lyr. des Anc. et des Modernes, von La Harpe, im Mercure, Mon. April 1772 und im 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1779. 8. 6 Bde. — — Mit mehr Rückſicht auf Theorie handeln davon, in lateiniſcher Sprache: Vinc. Galli (De lyric Poem. Syntagma, ſelectar. Odar. Horat. artificiis . . . illuſtr. Mediol. 1626. 12. — — In italieniſcher Sprache: Seb. Minturno (Im 3ten Buch ſ. Arte poetica.) — Vinc. Gravina (Im 13ten Abſchnitt des 1ten Buches ſ. Rag. poet. S. 25 der Ausg von 1731.) — Giov. Mar. Creſcimbeni (Sein Werk, Della Bellezza della volgar poeſia, Rom. 1700. 4. und im 6ten Bd. der neuen Ausg. ſeiner iſtor. della volgar poeſia, Ven. 1730. 4. iſt größtentheils der lyriſchen Poeſie gewidmet.) — Frc. Mar. Zanotti (In ſeinen Ragionamenti dell' arte poetica handelt das 5te von der lyriſchen Poeſie.) — Auch hat A. Planelli ſeiner Ueberſetzung der Formeyſchen Principes des belles Lettres, einen

Ab-

Abſchnitt von der Eintheilung der lyriſchen Poeſie beygefügt. — — In franzöſiſcher Sprache: Charl Batteux (Im 3ten Abſchnitt des 2ten Theiles ſeiner Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften, B. 3. S. 1 u. f. — Diſcours ſur la poeſie lyrique avec les modeles du genre, tirés de Pindare, d'Anacreon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte et de Rouſſeau. Avec une courte notice de la vie de ces auteurs . . . Par. 1761. 12. von J. Bapt. Goſſart. — Eſſai ſur la Poeſie rhythmique par Mr. (Matth. Ant.) Bouchard, P. 1763. 8. — Eſſai ſur l'union de la Poeſie et de la Muſique, p. Mr. le Chev. de Beauvoir de Chaſtellux, P 1765. 8. Deutſch im 7ten Bde. der Unterhaltungen von C. D. Ebeling, und Auszugsw. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 379. (Geht aber vorzüglich die Oper an.) — — In engliſcher Sprache: An Eſſay on Lyric Poetry, von Ed. Young, welcher ſich deutſch im 1ten St. des 2ten Bandes der berl. verm. Schriften befindet. — Joſ. Trapp (In der 13ten ſeiner Praelect. poet. Oxon. 1718. 4. S. 203 u. f. Engl. Ausg. von 1742. 8.) — J. Newberry (In der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 2 Bd. im 18ten Kap. des 2ten Bd. S. 39.) — Hugh Blair (In der 39ten ſ. Lectur. Bd. 2. S. 353. Quartausg.) — W. Preſton (Thoughts on Lyric Poeſie, in den Transact. of the Royal Iriſch Acad. for 1787. Dubl. 1788. 4. worin er die freyen Sylbenmaße vertheidigt.) — In deutſcher Sprache: Dan. G. Morhof (Im 15ten Kap. ſ. Unterrichts von der deutſchen Sprache.) — Von der muſikaliſchen Poeſie, Berl. 1752. 8. (von Chrſtn. Gottfr. Krauſe.) Da das Werk vorzüglich die Oper angeht: ſo iſt der Innhalt deſſelben bey dem Art. Oper zu ſuchen. — Bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1760. 8. findet ſich eine (ſchlechte) Abhandlung von der lyriſchen Poeſie. — J. J. Engel (In ſeinen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. handelt das 8te Hauptſt. S. 277 von dem lyriſchen Gedichte.) — J. J. Eſchenburg (In ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur ꝛc. der 7te Abſchn. S. 145.) — J. A. Eberhard (In ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 262.) — C. Meiners (In dem 18ten Kap. S. 264 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — K. H. Heydenreich (In ſ. Syſtem der Aeſthetik, S. 269 vorzüglich in dem, dazu gehörigen Excurs, S. 317 u. f.) — Auch gehört noch die Abh. Ueber das Bardiet, von K. F. Kretſchman, vor dem 1ten Bd ſ. W. Leipz 1784. 8. hieher. S. übrigens die Art. Lied, Ode u. d. m. —

Bey den Griechen begrif die lyriſche Dichtkunſt, nachdem die Dichtkunſt überhaupt einmahl in verſchiedene Gattungen ſich getheilt hatte, mancherley Arten von Gedichten in ſich, als die Hymnen (welche nicht blos zum Lobe der Gottheit gedichtet waren: denn Dionyſius Hal. gedenkt Hymnen des Vaterlandes) und dieſer waren wieder ſehr mancherley, als Hymni cletici, bey dem Anfange des Feſtes der beſondern Gottheiten, zu ihrer Bewillkommung, und apopemtici, bey dem Ende deſſelben, gleichſam Abſchied von ihnen zu nehmen, geſungen, welchem gemäß dann auch die erſten kurz, die letzten lang waren; propemtici, um von den Göttern eine glückliche Reiſe zu erlangen; phyſici, welche die Natur irgend einer Gottheit erklärten; mythici oder allegorici, welche dieſes Lob unter der Hülle irgend einer Allegorie enthielten; genealogici, welche die Abkunft der Gottheiten beſangen; peplasmeni, in

welchen irgend etwas zu einer Gottheit erhoben wurde: euctici, welche Bitten um irgend ein Gut enthielten; apeuctici, um irgend ein Uebel abzuwenden, u. d. m. In den mehreſten war indeſſen dieſer verſchiedene Innhalt unter einander vermiſcht, daher denn auch eine andre Abtheilung derſelben, nach den verſchiedenen Gelegenheiten, bey welchen, und nach der Art, auf welche ſie geſungen wurden, die beſſere iſt. Proſodien (προσοδια ſcil μελη) hießen diejenigen, welche während den feyerlichen Umgängen geſungen wurden, und deren Sylbenmaaß dem Ariſtides Quintilianus zu Folge, entweder aus einem Pyrrhichius, einem Jamben und einem Trochäus, oder aus einem Pyrrhichius und drey Jamben, oder aus einem Trochäus, einem Jamben, einem Spondeus und einem Pyrrhichius beſtand; Hyporchemata, tanzend geſungen, wann das Opfer auf dem Altare brannte; Staſimen, ſtehend vor dem Altare geſungen, und in dem Asclepiadiſchen Sylbenmaaße abgefaßt; Katharmen, bey den Reinigungen geſungen; Teleten, beſondre Anrufungen der Gottheiten, bey den Opfern geſungen; Ephymnen, wenn die Proceſſion von dem Altare ſich entfernte. S. übrigens den Art. Hymne — Dithyramben, die beſondern Lobgeſänge auf den Bacchus, und bey ſeinen Feſten geſungen; allein denn doch nicht Ausſchließungsweiſe auf dieſe Gottheit eingeſchränkt; weil, unter andern, Simonides einen auf den Apoll verfertigt hat. S. übrigens den Art. Dithyramben. — Päanen, urſprünglich Geſänge auf den Apoll, dann auch auf den Mars, endlich auf alle Götter, und ſogar auf Menſchen; einige Dichter gaben indeſſen ihren Geſängen, auf die erſtere Gottheit, den Nahmen von Nomen, weil ſie ſolche nach eben der Weiſe abfaßten, nach welcher urſprünglich die Nomen geſungen wurden, und die, dem Pollux zu Folge (L. 4. c. 10.) aus fünf, in verſchiedenen Sylbenmaaßen abgefaßten Theilen beſtanden. Eine andre Art von Geſängen auf den Apoll hatte, von der Wiederholung eines Verſes darin, den Nahmen Philelie, und die Päane auf andre Gottheiten zum Theil, bey den verſchiedenen Völkern, auch verſchiedene Nahmen, wie z. B. der, zum Anfange eines Treffens, dem Mars geſungene Geſang, Enhyalius, der, auf die Ceres, Perſephone, u. a. m. Litterariſche Nachr. von dem Päan, liefert unter andern Quadrio, in ſeiner Storia e ragione d'ogni poeſia, Vol. II. Lib. I. S. 494 u. f. — Scolien (ſ. die, bey dem Art. Lied angeführten Abhandlungen des la Nauze.) — Die verſchiedenen Siegsgeſänge (ἐπινίκιον ſc. ᾀσμα, zu welchen die Gedichte des Pindar gehören.) — Die verſchiedenen Hochzeitgeſänge, als der Hymenäus, Katakoimeſis, Epithalamion und Egerſis oder Diegerticus — die verſchiedenen Arten von Encomyen oder Lobgeſängen — die Proömen, Parthenien, Epoden, u. d. m. über deren verſchiedene Form, Sylbenmaaße und Bau, unter andern die verſchiedenen Memoires ſur la Muſique ancienne von Hrn. Bürette in dem 11ten, 14ten, 19ten, 23ten und 26ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. nachzuleſen ſind. — —

Lyriſche Dichtungsarten der Italiener: Sie ziehen überhaupt Dichtungsarten hierher, welche weder zum Singen gemacht ſind, noch Empfindungen darſtellen, als Räthſel, Embleme, u. d. m. wahrſcheinlicher Weiſe, weil ſie ſolche ſonſt nicht gut unterbringen können, und doch gerne alles claſſificiren wollen. Ich begnüge mich alſo mit Anführung der wichtigern; als Sonett (ſ. den Artikel) Canzone, und die verſchiedenen Arten

der-

derſelben, imgleichen Carenen, Moͤnilen, Barzeletten und Ritondellen (ſ. den Artikel Lied) Villanellen, Geſaͤnge, in welchen die Liebe der Landleute und Schaͤfer behandelt wird. — Villotten, Trinklieder im neapolitaniſchen und ſicilianiſchen Dialect — Maggiolaten, Canzonen, in Sylbenmaaße der Ballade, und bey dem Setzen der Mayenbaͤume geſungen — *Canti Carnialeſci*, oder Karnavalslieder — Oden (ſ. den Artikel) — Seſtinen (ſechszeilige Stanzen, wo wenigſtens drey Zeilen einen vollen Sinn haben, und die Reime der erſten Stanze, die immer aus einem Hauptworte beſtehen ſollen, in den folgenden, jedoch nicht an eben der Stelle, beybehalten werden muͤſſen. Die Anzahl dieſer Stanzen muß entweder auf 6, oder 12 oder 18 ſich belaufen. — Diſteſen Canzonen von acht Stanzen, deren jede aus 7 Zeilen beſteht, wovon die erſte, durch alle Stanzen hindurch, mit den folgenden erſten Zeilen reimet; doch giebt es auch Diſteſen, welche davon abweichen.) — Serventeſen (Terzinen, welche aber vermittelſt des 2ten Reimes der erſten, und des erſten Reimes der zweyten Stanze gleichſam an einander gekettet ſind; doch finden auch hier Abweichungen Statt.) — Zingareschen (Eine Art von Terzinen, in welchen Zigeuner redend eingefuͤhrt werden.) — Cobbole (Das ſpaniſche Coplas und franzoͤſiſche Couplet, urſpruͤnglich aus zweyzeiligen mit einander gereimten beſtehend, und hernach aus vierzeiligen, in welchen der erſte und letzte, und der zweyte und dritte mit einander reimen. — Siciliane (Geſaͤnge aus Hendekaſyllaben beſtehend, ſo daß ſie nach einer gewiſſen, bey den ſicilianiſchen Seefahrern uͤblichen Weiſe, geſungen werden koͤnnen, und wovon immer zwey und zwey mit einander reimen.) — Mattinaten (Nichts als Octaven, deren letzte Zeile aber immer, durch alle Stanzen hindurch, wenn nicht ganz, doch zum Theil, wiederholt wird.) — Madrigal (Urſpruͤnglich Darſtellung laͤndlicher, einfaͤltiger Empfindungen, das aus nicht minder als aus ſechs, und aus nicht mehr als eilf, hoͤchſtens 15 Verſen beſtehen ſoll, welche Verſe gewoͤhnlich wieder drey verſchiedene Abtheilungen haben. Von dieſer Form weicht es indeſſen ſehr oft ab; und die laͤngern nannte man Madrigaleſſen, ſo wie die, welche ernſthaften Innhalts ſind, Madrigalonen. Madrigali a Corona waren achtzeilige Stanzen, deren zweyte ſich mit dem letzten Verſe der erſten anfieng, und deren letzte ſich mit dem erſten Verſe der erſtern endigte. Die fruͤhern ſollen von Lemno di Piſtoja geſchrieben, und von Caſſella, deſſen Dante gedenkt, in Muſik geſetzt worden ſeyn (S. Arteaga Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 192 d. d. Ueberſ.) Zur Zeit des aͤltern Lorenzo de' Medici fieng man an, dieſe Art von freyem Gedichte, in Muſik zu ſetzen, da man vorher keine andere, als ſolche, welche von Anfang bis zu Ende in einem durchaus beſtimmten Sylbenmaaße abgefaßt waren, geſungen hatte; und alle dieſe, in Muſik geſetzten Gedichte, nannte man nur Canto; So entwikelte ſich allmaͤhlig die) — Cantate (S. dieſen Artikel, und, uͤber alles, was die Italiener zu der lyriſchen Dichtkunſt rechnen, das 2te B. des 2ten Th. von des Quadrio Storia e ragione d'ogni poeſia, oder den 3ten Bd. Mil. 1742. 4. und Creſcimb. iſtor L. 2 und 3. B. 1. S. 121. n. A.) Uebrigens ſoll die aͤlteſte Gattung der lyriſchen Poeſie in Italien, dem Arteaga (a. a. O. S. 188.) zu Folge, die Ballata ſeyn. — —

Lyriſche Dichtungsarten bey den Spaniern: Auſſer den, von den Provenzalen und Italienern angenommenen und den Spaniern, mit den

übrigen Völkern Europens, gemein, lyriſchen Dichtungsarten, als Ode, Sonett (ſ. dieſen Artikel) u. d. m. ſind ihnen eigen die Romanze (ſ. dieſen Artikel) und e. a. (ſ. den Art. Lied.) —

Lyriſche Dichtungsarten der Franzoſen: Auſſer denjenigen, welche ſie mit andern gemeinſchaftlich beſitzen, als Ode, Sonett, Madrigal u. a. m. und ihren Chanſons, die entweder Liebe oder Wein beſingen, ſind ihnen eigen: der Chant royal (jetzt aus der Mode, welcher aus 5 Strophen, und jede dieſer aus eilf Alexandrinern beſteht, wovon der erſte und dritte, der zweyte und vierte, der 5te und 6te, der 7te, 8te und 10te, der 9te und 11te mit einander reimen, und wovon der letzte in allen 5 Strophen am Ende wiederholt werden muß.) — Das Rondeau (aus dreyzehn Verſen, von acht oder zehn Sylben beſtehend, und wovon immer fünf weibliche und acht männliche, oder fünf männliche und acht weibliche Reimen ſind, die, nach dem 5ten Verſe, einen Ruhepunkt, und hinter dem achten und hinter dem letzten Verſe einen Refrain haben, der aus den Anfangszeilen des erſten Verſes beſteht, das aber denn doch Abänderungen zuläßt, nämlich aus 6 vierzeiligen Stanzen beſtehen kann, ſo daß die vier Verſe der erſtern am Schluſſe der folgenden vier Stanzen, ihrer Reihe nach, wiederhohlt werden, und die ſechſte ſich mit der Anfangszeile der erſten ſchließt.) — Das Triolet (Eine Art von Rondeau, welchem nur zwey Reime geſtattet ſind, deſſen erſter Vers hinter dem dritten, und deſſen beyde erſte Verſe hinter dem fünften wiederholt werden müſſen. — Das oder der Lai (Ein aus kleinen Verſen beſtehendes, mit noch kleinern Verſen durchſchnittenes Gedicht, welches nur zwey Reime zuläßt.) — Das Virelai (Eine längere Art deſſelben, in welchem die beyden erſten Zeilen ganz, oder zum Theil öfterer wiederholt werden müſſen.) — Ferner gehöret hierher das Vaudeville, Spottlied auf Sitten, nicht auf Perſonen, deren Panard (Theatr. et Oeuvr. Par. 1763. 12. 4 Bd.) und J. Joſ. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785 8. 4 Bde.) vorzüglich geliefert haben; und deſſen Urſprung, dem Nahmen nach, Juvenel de Carleneas (Verſuch einer Geſchichte der . . . Künſte 2ter Th. S. 20. d. U.) nach Vire, einer Stadt in der Normandie, ſetzt, und deſſen Urheber Olivier Baſſelin geheißen haben ſoll. Uebrigens geben von dieſen Dichtarten noch nähern Unterricht die Elemens de la Poeſ. franc. Bd. 2. S. 152 u. f. —

Lyriſche Dichtungsarten bey den Engländern: Auſſer den allgemeinen, als Ode, Romanze, Ballade, u. d. m. bezeichnen ſie ihre Lieder (ſongs) noch, nach Maßgabe des Innhaltes, mit andern Nahmen, als Catch (eine Art von Rundgeſang) Ditty, Dirge (ein Geſang traurigen Inhaltes) Glee (fröhlichen Innhaltes.) — —

Lyriſche Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutſchen lyriſchen Dichter ſehr eingeſchränkte Begriffe von den lyriſchen Versarten in ihrer Sprache. Faſt alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen geſetzt; und die größte Mannichfaltigkeit ſuchte man darin, daß der jambiſche, oder trochäiſche Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Versarten in der deutſchen Sprache zu verſuchen *): die Sache fand bald

Bey-

*) In den freundſchaftlichen Liedern.

Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unſers Ramlers die erſten Verſuche zu gröſſerer Vollkommenheit gebracht. Klopſtok und einige ſeiner Freunde ſind nicht nur nachgefolget, ſondern der Sänger des Meſſias, der zuerſt dem deutſchen Ohr den wahren Hexameter hat hören laſſen, hat auch einen groſſen Reichthum fürtreflicher lyriſcher Versarten, theils von den Griechen für unſre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer ſie will kennen lernen hat nur die Sammlung ſeiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrukt ſind. Wir laſſen es dahin geſtellt ſeyn, ob nun würklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu verſichern ſcheinet *), unſre lyriſche Verſe vor den griechiſchen ſelbſt einen Vorzug haben. Es iſt bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unſre alten lyriſchen Verſe ſich beſſer ſchiken, als die, aus mehrern Arten der Füße zuſammengeſetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umſtändlicher geſprochen werden **).

* *

Ueber die deutſchen lyriſchen Versarten ſ. unter andern Hrn. Ramlers Batteur, I. S. 191 u. f. n. Aufl — Ueber Sprache und Dichtkunſt, Hamburg 1779. 8. S. 292.

*) In der Ode: der Bach.

**) S. Versart; Sylbenmaaß.

M.

Machtſpruch.
(Redende Künſte.)

Ein Satz, der ſich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch beſondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuverſichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorſtechenden Gedanken **Lichter**, lumina Orationis, genennt; die Machtſprüche könnten **Blitze**, fulgura Orationis genennt werden. Von dieſer Art iſt der Ausſpruch des Stoikers Hierokles: **die Wolluſt für den letzten Endzwek halten, iſt eine Lehre für H . . .** *). Dieſe wenigen Worte zeigen uns die Lehre des ausgearteten Epikuräer *) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falſchheit und Niederträchtigkeit anſchauend erkennen läßt. Von dieſer Art iſt auch das Wort des Philoſophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er ſich auf der See befand, bey entſtandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: **Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da ſeyd** †).

*) Ἡδονη τελος πορνης δογμα. S. Aul. Gell. Noct. I. IX. c. 5.

*) Der ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philoſoph, der ſo niedrig nicht dachte, wie ſeine ſpäteren Nachfolger, die den wahren Geiſt ſeiner Lehre nicht zu faſſen vermochten.

†) Diog. Laert.

Der

Der Charakter der Machtſprüche beſteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewürken ohne Veranſtaltung Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt ſich dabey ſo mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchſten und wichtigſten Schönheiten der Beredſamkeit und Dichtkunſt, weil ſie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erſt durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Beſtreben würde gefühlt haben kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie ſind als koſtbare Juwelen anzuſehen, ſowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchſt ſchätzbar.

Man ſieht wol ein, daß nur die größten Geiſter fähig ſind, ſolche Machtſprüche zu thun: Köpfe, denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigſten ſittlichen Wahrheiten in der höchſten Klarheit ſo geläufig worden, daß ſie dieſelben mit dem volleſten Nachdruk auf die einfacheſte und kürzeſte Art ſagen können; Seelen, die durch lange Uebung ihrer ſittlichen Kräfte ſie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern ſtarke Anſtrengung koſtete.

Wenn der Redner ein Mann von Anſehen iſt, für deſſen Denkungsart wir zum voraus eingenommen ſind, ſo hat ein Machtſpruch, deſſen Wahrheit wir nicht einſehen, in ſeinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker ſelbſt unterſtehen ſich kaum an den Anſprüchen, die große Männer mit völlig zuverſichtlichem und entſcheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, ſelber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Anſehens ſie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein ſolcher Mann darf nur, um alle ſeine Zuhörer von einer gewiſſen Claſſe plötzlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa ſo anfienge: Es hat Narren gegeben, die dieſes, oder das geglaubt haben; ſo kann er ſicher ſeyn, daß der größte Theil ſeiner Zuhörer ſich nun nicht getraut, dieſe Sache zu glauben. Solche Machtſprüche gehören unter die Kunſtgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden ſie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner ſelbſt ein Mann von zweifelhaftem Anſehen iſt, nur lächerlich. Darum ſollen junge Redner und Schriftſteller, deren Anſehen noch nicht feſte geſetzt iſt, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, ſich ſolcher Machtſprüche, wodurch ſie wegen ihres geringen Anſehens mehr verderben als gut machen würden, ſich ſorgfältig enthalten.

Mahlerey. Mahlerkunſt.

Dieſe ſo durchgehends gefallende und angenehme Kunſt ſcheinet auf den erſten Blik blos für die Beluſtigung des Auges und für ſanftes Ergötzen zu arbeiten: aber eine überlegtere Betrachtung zeiget ſie uns in höherer Würde. Wahrſcheinlich iſt ſie in ihrer erſten Jugend, wie die andern ſchönen Künſte, eine bloße Beluſtigerin geweſen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit; noch halb wilde Völker werden davon gerührt, ſammeln die ſchönſten Federn der Vögel,

um ihre Kleider damit zu ſchmüken, die lebhafteſten bunten Muſcheln und die glänzendſten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben, mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergötzen verurſachen; denn das Wachsthum der Kenntniſſe und des Geſchmaks iſt unbegreiflich langſam. Aber erſt, nachdem man dieſes gemerkt hatte, wurde der erſte Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer urſprünglichen Natur nichts anders iſt, als eine Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände auf flachem Grund, vermittelſt Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird dieſe Nachahmung in den erſten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Beluſtigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenſtänden ſich mehr vorſtellt, als die Sinnen würklich empfinden. Aber ſchon bey dieſer eingeſchränkten Abſicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor ſich: edel, weil ſie die allweiſe und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieſer Art unermeßlich iſt. Noch itzt, da die Kunſt durch manches Jahrhundert und durch die Anſtrengung der größten Genien in ihren Kräften und Abſichten erhöhet worden, iſt ſie, auch in ihrem eingeſchränkteren Weſen allein betrachtet, eine Kunſt, die mit Ehren neben der Poeſie und Muſik ſtehen kann.

Alles, was die ſo mannichfaltigen und zum Theil ſo reichen Scenen der lebloſen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch ſo manchen Reiz vortheilhaftes in uns würken, kann auch dieſe vornehmſte Nachahmerin derſelben ausrichten. Sie befördert in empfindſamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Menſch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch ſeine Gemüthsart: ſie macht, daß der Saamen des Geſchmaks an Uebereinſtimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachſenen Pflanze; ſogar die erſten Keime des ſittlichen Gefühls werden durch ſie ausgetrieben *). Wer wird nicht geſtehen, daß die Kunſt, alle reizenden Scenen der ſichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunſt von ſchätzbarem Werth ſey **)?

Aber die Mahlerey hat noch etwas größeres in ihrer Natur, als dieſes iſt: durch Philoſophie geleitet, hat ſie einen höhern Flug genommen. Sie hat gelernt den Menſchen nicht blos zu ergötzen, ſondern ihn auch zu unterrichten, ſein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilſamer Empfindungen lebhaft in ſeinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schrekniſſe des Laſters ihm zur Warnung empfinden zu laſſen. Ariſtoteles hat ſchon angemerkt †), daß es Gemählde gebe, die eben ſo kräftig ſind einen laſterhaften Menſchen in ſich gehen zu machen, als die moraliſchen Lehren des Weltweiſen; und

Gre-

*) S. Künſte, nicht weit vom Anfange des Artikels III Th.

**) Man ſehe auch den Artikel Landſchaft.

Gregorius von Nazianz erwähnet in einem ſeiner Gedichte eines würklichen Beyſpiels hievon. Eine höchſt wunderbare Würkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menſchliche Genie in ſeiner höchſten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerſt aufgelöſt hätte. Sie iſt es, die uns denkende, innerlich und unſichtbar handelnde, nach Gutem und Böſem ſtrebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Weſen ſichtbar gemacht hat. Denn der menſchliche Körper iſt nach ſeiner äußern Geſtalt im Grunde nichts anders, als ſeine ſichtbare Seele mit allen ihren Eigenſchaften *). Sanft und liebenswürdig iſt eine wolgeſchaffene weibliche Seele, ſtark, unternehmend und verſtändig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böſe Eigenſchaft in der Seele, die wir nicht durch Geſtalt und Farbe des Körpers fühlten. Alſo kann der Mahler ſo gut die höhere, unſichtbare, ſittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredſamkeit und Dichtkunſt thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geiſt, nur das Kräftigſte und Fühlbareſte davon ſehen; aber mit deſto mehr Nachdruk. Der liebenswürdige Blik eines ſanften, der wilde Blik eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zuſtand der Seele, die durch dieſe Blike ſich zeigen, in der lebhaften Ode leſen würden. Dieſes fühlt jeder Menſch. Ein Blindgeborner wird gewiß nie ſo ſchnell die Würkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigſten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die ſtärkſte Drohung durch Worte nie ſo ſchnell noch ſo lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blik des Auges von einem drohenden Geſichte. Und eben dieſes läßt ſich von jeder Empfindung behaupten. Was alſo die Mahlerey in den Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt an Ausdehnung gegen die redenden Künſte verlieret, das gewinnt ſie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrifft. Der Muſik ſteht ſie an Lebhaftigkeit der Würkungen nach *), aber unendlich übertrifft ſie dieſelbe an Ausdehnung ihrer Vorſtellungen.

Dieſe Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Mahlerey leitet uns natürlich auf Erwegung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künſtlers leitet. Es wäre ſehr zu bedauern, wenn eine ſo reizende und zugleich mit ſo lebhafter moraliſcher Kraft reichlich verſehene Kunſt nicht in dem ganzen Umfang ihrer Würkung angewendet würde.

Zuerſt dienet ſie alſo, wie bereits angezeiget worden, die mannichfaltigen Scenen der lebloſen Natur vorzuſtellen, die in mehrern Abſichten unſre ganze Aufmerkſamkeit verdienet. Dieſes iſt vorzüglich das Geſchäfft des Landſchaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen ſeiner Arbeit haben wir in einem beſondern Artikel ausführlich geſprochen **).

Auch die durch den Fleiß der Menſchen verſchönerte Natur iſt hier nicht zu vergeſſen: Landſchaften mit Ausſichten auf ſchöne Gebäude,

*) S. Schönheit.

*) S. Künſte gegen das Ende des Artikels

**) S. Landſchaft.

bäude, auch wol bloße Proſpekte, da die Gebäude die Hauptſache ausmachen. Wir haben ſchon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunſt eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der lebloſen Natur hat †). Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden ſehen, ohne beynahe alle die ſanften Rührungen dabey zu fühlen, die uns die Ausſichten auf die Natur empfinden laſſen?

Selbſt die einzelen kleineren Kunſtwerke der Natur, die Blumen, in ihren ſo unendlich mannichfaltigen und immer ergötzenden Geſtalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, ſind ein nicht unſchätzbarer Gegenſtand des Geſchmaks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich iſt, ohne beträchtlichen Aufwand, der ſelbſt das Vermögen der meiſten Reichen überſteiget, dieſen angenehmen Theil der irdiſchen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu ſammlen, und in Natur zu beſitzen; ſo muß die Kunſt des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und dieſe Gattung des Reichthums der Natur uns genießen laſſen.

Dieſe Anmerkungen ſind ohne Einſchränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um ſo viel mehr, da dieſe ſchon von einer etwas höhern Art ſind, weil ſie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil ſich bey dem beträchtlichſten Theile derſelben bereits ein innerer ſittlicher Charakter in der äußern Form zeiget. Man muß gar ſehr der feinern Empfindungen beraubet ſeyn, wenn man auf dieſen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Intereſſe ſehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, ſowol ergötzende, als ſonſt ſehr vortheilhafte Rührungen dabey empfindet. Darum ſoll die Kunſt des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieſer Gegenſtände loken.

†) S. Baukunſt.

Es ließe ſich behaupten, daß alle Arten der bisher erwähnten Vorſtellungen in gewiſſem Sinne noch unentbehrlicher ſeyen, als Gemählde von hiſtoriſch ſittlichem Inhalt. Dieſes Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weiſe, nämlich durch das Schauſpiel, kann erſetzt werden, da er in Abſicht auf jene Gegenſtände durch nichts zu erſetzen iſt. Wenn es alſo nützlich iſt, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Menſch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur ſo viel kenne, als möglich iſt, ſo muß die Mahlerey zu dieſem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verſchiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigſten Aufwand erfodert, iſt die, welche erſt ſeit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pinſels und des Grabſtichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl ſehr ſchätzbarer Werke, darin auf dieſe Art das Merkwürdigſte aus dem Pflanzen und Thierreich vorgeſtellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landſchaften zu machen *) Ich wünſchte ſehr, daß ein Künſtler in Dresden auf eben dieſe Weiſe den anſehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Proſpekte des Canaletto herausgäbe. Dieſes würde

*) Man ſehe in dem Artikel Landſchaft III Th. die Anmerk.

würde für Künſtler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt iſt, der kann durch den Mahler ſeine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren laſſen. Wie viel beſſer würde nicht dieſes ſeyn, als der itzt ſo durchgehends in den Palläſten der Großen herrſchende Geſchmak durch goldene, blos durch eine wilde phantaſtiſche Zeichnung ſonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was ſieht es denn endlich, nachdem man es mit ſo viel Aufwand gleichſam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den weſentlichen Charakter des itzt herrſchenden Geſchmaks ausmachen. Wenn ich mir vorſtelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewundrungswürdigſten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläſte könnten ausgeſchmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte; ſo erweket dieſes in meiner Phantaſie das Bild irgend einer barbariſchen Königin Indiens, die ſich ungemein geziert glaubt, wenn Naſe, Ohren und Stirne mit ſtrozenden, aber ſehr übel angebrachten Juwelen behangen ſind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die lebloſe Natur ſchildernde Mahlerey ihre Kräfte zeigen könnte, iſt in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo ſie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper beſtimmt iſt. Hier hat dieſes Fach der mahleriſchen Kunſt noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einſieht, daß durch das Kunſt- und Geſchmakreiche der Opern-Decorationen der Geſchmak des Volkes erhöhet und verfeinert werden kann, der erkennet noch nicht allen Einfluß der ſchönen Künſte auf das menſchliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Claſſe der gemeineſten Bürger oft mehr wahrer Geſchmak angetroffen wird, als in manchem andern Land unter den vornehmſten *).

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey geſagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen koſtbare Veranſtaltungen glüklich ſeyn. Wir dringen blos darauf, daß dieſe, ſo wie andre Künſte, da ſie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberfluſſes ſind, und würklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, beſſer recht gebraucht und von wahrem und groſſem Geſchmak geleitet werden ſollten. Hat man einmal Mahler, und verſchwendet man Summen für ſie, ſo iſt es allerdings wichtig, daß man auch auf die beſte und edelſte Anwendung ihrer Kunſt denke.

Aber noch höher erhebt ſich die Mahlerey durch die Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epiſchen und dramatiſchen Dichter, mit dem Redner und dem Philoſophen um den Rang ſtreiten. Wir können die mahleriſchen Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erſte ſtellt uns die ſittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt ſie in Handlung: jede iſt wieder entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Alſo: gerade zum Zwek.

Die

*) S. Oper.

Die gemeineſte Art iſt hier das Portrait, und die meiſten Gemähl-de dieſer Art gehören zur erſten Claſſe, die die Natur in Ruhe vorſtellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in ſeinem Artikel *) ſagen werden, läßt ſich der Grad ſeiner Wichtigkeit beſtimmen. Alle Arten der würklich vorhandenen menſchlichen Charaktere können uns dadurch vorgeſtellt werden, und daraus allein erhellet ſchon ſeine Wichtigkeit. Der Phyſiognomiſte findet hier reichen Stoff, um ſeine Kenntniſſe zu erweitern.

Zunächſt an dieſer Art liegt das Ideal einzeler Menſchen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeſchlagen haben **). Aber es erfodert ſchon einen groſſern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Würkung ſeyn. Es dienet zur Vorſtellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menſchen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorſtellt, als wir ſie in der Natur zu ſehen gewohnt ſind, dienet es zur Erhebung des Gemüthes ***). Hieher gehören endlich auch einzele allegoriſche Bilder, die Tugenden, Laſter, Eigenſchaften, ſittlich handelnder Weſen vorſtellen.

Hierauf folget das Gemähld, welches wir die Moral nennen ****); es iſt mehr unterrichtend als rührend, und kann ſowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorſtellen, wie an ſeinem Orte gezeiget worden. Nach dieſer Gattung kommt die eigentliche Hiſtorie, davon beſonders umſtändlich gehandelt worden †). Hier wird die ſittliche Natur in voller Thätigkeit vorgeſtellt; die Abſicht der Hiſtorie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die ſchwerſte aller Gattungen, von welcher auch ſchon beſonders geſprochen worden ††).

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey geſagt haben, die ſich mit der lebloſen Natur beſchäfftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der ſittlichen Mahlerey zu ſagen iſt. Man ſieht überhaupt, daß ſie auf unzählige Weiſe vortheilhaft auf den Verſtand und auf die Empfindungen würken könne. Da der Mahler alle guten oder ſchlimmen Eigenſchaften des ſittlichen Menſchen auch dem körperlichen Auge ſichtbar machen, und dadurch Charaktere, Beſtrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten nachdrüklich vorſtellen kann: ſo darf er, um ſehr nützlich zu ſeyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorſtellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterſtützung der Religion und des patriotiſchen Eifers ſehr dienlich ſeyen. Auch bey dem gemeineſten Volke findet man Gemählde, wiewol in höchſt elender Geſtalt, was die Kunſt betrifft, und manchmal von kindiſch abergläubiſchem Geiſte, nach dem Inhalt: und doch ſind ſie auch in dieſer Verdor-

*) S. Portrait

**) Artikel Hiſtorie II Th.

***) S. Statue.

****) S. Moral.

†) Artikel Hiſtorie.

††) S. Allegorie I Th.

dorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anſtatt finſterer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubiſcher Heiligen, ſolche Perſonen vorgeſtellt würden, die eine Zierde der Menſchlichkeit geweſen; wenn anſtatt kindiſcher Hiſtorien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgeſtellt würden, wodurch die menſchliche Natur ſich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur ſolche, wo man den Menſchen in ſeiner eigentlichen wahren Geſtalt, von aller Verſtellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entſtandenen Verunzierungen befreyt, erbliken würde. Selbſt das blos reine, wahre Hiſtoriſche, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verſchiedener Völker und Stände unter den Menſchen abbildet, kann ſchon ſeinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum ſollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der ſittlichen Welt mit der beſten Wahl und dem beſten Geſchmak zu verfertigen, ſondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derſelben ſo viel als möglich iſt zu erleichtern. Da aber das, was wir dieſes Punkts halber bey Gelegenheit der Vorſtellungen aus der lebloſen Natur geſagt haben, ſich leicht auch hierauf anwenden läßt: ſo wäre es überflüßig, hier umſtändlicher zu ſeyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigſtens freye Staat, in dem die ſchönen Künſte einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieſer Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenſte gemahlt ſeyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt ſeyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich in der Schweiz etwas geſehen zu haben, das hier einſchlägt. In Lucern iſt eine lange Brüke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil ſie mit einem Dache bedekt iſt, eine offene Gallerie vorſtellt. In einer mäßigen Höhe iſt immer zwiſchen zwey gegenüberſtehenden, das Dach unterſtützenden Pfeilern ein Gemählde, deſſen Inhalt ſich auf die Geſchichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine anſehnliche Familie in der Stadt iſt, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen auf dieſen Gemählden erblikte.

Nach dieſen Betrachtungen über die verſchiedenen Gegenſtände, und Anwendungen der Kunſt des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu ſeinem Zwek komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man ſieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute **Wahl**, oder **Erfindung** ſeines Stoffs; 2. auf eine geſchikte **Anordnung** deſſelben; 3. auf richtige **Zeichnung**; und 4. auf ein gutes **Colorit**, mit Inbegriff aller guten Eigenſchaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieſes ſind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, in ſeinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, ſehr umſtändlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem

Punkt, und manchen Unterabtheilungen derſelben einige Artikel gewidmet. Alſo bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von dieſen vier Punkten abhänge. Das in ſeiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geiſt oder Herzen intereſſanten Gegenſtand ſo vorſtellen, daß er nach Maaßgebung ſeiner Art, die beſtmögliche Würkung thue. Dieſes geſchieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig überſehen und ſeine Art genau erkennen kann; wenn dieſes Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geiſt, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verſtärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geſchikte Erfindung kann das Ganze nicht intereſſant ſeyn. Ich beſinne mich irgendwo ein Stük geſehen zu haben, darin nichts, als der geſchundene und aufgeſchnittene Rumpf eines geſchlachteten Ochſen, aber mit ſo wunderbarer Kunſt vorgeſtellt war, daß man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit den Rubens für den Urheber deſſelben hielte. Warum ſoll man doch ein ſolches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigſtens wird doch Niemand ſagen dürfen, daß es ein Werk des Geſchmaks ſey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in ſeiner Werkſtatt habe, ſo wie man bey allen, die die zeichnenden Künſte üben, Bruchſtüke von Statuen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen ſieht.

Von den verſchiedenen Gattungen des intereſſanten mahleriſchen Stoffes iſt bereits hinlänglich geſprochen worden. Auch iſt anderswo angemerkt *), was der Mahler, ſo wie jeder anderer Künſtler, wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber beſonders als ein Mahler wählen, und dabey vorausſehen, ob der Gegenſtand fähig iſt, wie es die beſonderen Bedürfniſſe ſeiner Kunſt erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B. ſich ſo anordnen laſſe, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das ſich dem Auge gefällig darſtellt, könne überſehen werden; ob alles, was dazu gehört, ſo wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geiſt immer befriediget werde. Es können ſowol in der lebloſen Natur, als in den Handlungen der Menſchen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter ſehr vortheilhaft brauchen könnte, die ſich aber für den Mahler gar nicht ſchiken, weil er alles aus einem einzigen Geſichtspunkt überſehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblik vorſtellen kann. Alſo gehören zur Wahl nicht nur Geſchmak und Verſtand, ſondern Einſichten in das Beſondere der Kunſt. Wie bisweilen die fürtrefflichſte Ode für die Muſik ein ſchlechter Stoff ſeyn kann, weil ſie ſchlechterdings nicht nach den Regeln dieſer Kunſt kann behandelt werden: ſo geht es auch hier.

Durch die geſchikte Anordnung wird das Gemähld nicht nur zu einem vollſtändigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeſonderten Gegenſtand, den man an ſich, und ohne etwas an-

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

anderes dabey zu haben, völlig faſſen und betrachten kann *); ſondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form, eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Geſtalt, die das, was ſein Werk beſtimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterſcheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenſtand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewürkt, was ſie würken ſoll. Durch ſie kommt alſo der Geiſt und die vornehmſte Kraft in das Gemählde. Denn hauptſächlich würken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantaſie geſchaffenen körperlichen Gegenſtände durch ihre Form. Auch kommt hauptſächlich von der Zeichnung die wunderbare Würkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre als ſehr entfernt erbliken. Daß die größte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an ſeinem Orte umſtändlich gezeiget werden **). Die Phantaſie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferſtiche fehlen, als ſie im Stand iſt, die Zeichnung, wo ſie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbſt die Landſchaft kann blos durch Zeichnung von der höchſten Richtigkeit, ſo wahr und ſo natürlich geſchildert werden, daß wir eine würkliche Ausſicht in der Natur zu ſehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in ſeinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuſchung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That iſt, ſondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein würkliches Land und lebende Menſchen vor ſich zu ſehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmſte gerühret, daß es ſich mit Luſt mit Betrachtung des Gegenſtandes beſchäfftiget.

Dieſes ſind alſo die Talente und Künſte, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geſchmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollſtändigen Beſchreibung dieſer ſchönen Kunſt noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenſtand vermittelſt der vier beſchriebenen Arbeiten im Gemählde zur Würklichkeit bringet. Denn es iſt auf gar vielerley Weiſe möglich, denſelben Gegenſtand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmſte gehalten; wir haben ihr Verfahren beſonders beſchrieben *). Nach dieſem kommen die verſchiedenen Arten mit Waſſerfarben zu mahlen, vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf friſchen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden ***), oder auf trokene Mauern, auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine beſondere Art ganz kleine Gemählde mit Waſſerfarben zu mahlen, wird **Miniatur** genennt †). Eine dritte Art iſt die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der **Encauſtiſchen** Mahlerey gegeben ††). Die vierte bedienet ſich

*) S. Ganz.

**) S. Zeichnung.

*) S. Oehlfarbmahler.

**) S. Waſſerfarben.

***) S. Fresco.

†) S. Miniatur.

††) S. Encauſtiſch.

ſich trokener Farben, und iſt unter dem Namen Paſtel †) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig iſt, ſo wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieſes iſt die Schmelzmahlerey *), oder das **Emailliren**. Die ſechste Art iſt das **Moſaiſche** oder, **Muſaiſche** **), nach welcher durch Nebeneinanderſetzung unzählicher kleiner Stüke von gefärbtem Glas, das Gemähld herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey ††), die auf die Fenſter, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, ſehr gewöhnlich, iſt aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen dieſen Arten kann man die hinzuſetzen, da vermittelſt gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andern Gewandſtoffen eingeſtikt, oder eingewürkt werden, worunter die ſogenannten Chaillots, wo das Gemähld in eine Art Sammet eingewürkt iſt, wie auch die ſo genannten Haute- und Baſſe-Liſſes die merkwürdigſten ſind. Dieſe ſo vielfältigen Arten zu mahlen beweiſen, wie herrſchend der Geſchmak an der Mahlerey zu allen Zeiten geweſen, da man ſo mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, ſie auf alle mögliche Weiſe überall anzubringen.

Von dem Urſprunge dieſer Kunſt läßt ſich, wie von den erſten Anfängen der andern ſchönen Künſte nichts gewiſſes ſagen. Die Mahlerey ſcheinet nicht ſo unmittelbar von leidenſchaftlichen Empfindungen entſtanden zu ſeyn, als die Muſik, der Tanz und die Dichtkunſt; doch hat ſie ebenfalls einen allen Menſchen gemeinen und angebornen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Anſehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte ſchon Ueberlegung zu dieſem Hang zur Verſchönerung hinzukommen. Es iſt alſo nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, ſo wie Muſik und Dichtkunſt, ſchon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen ſey. Zeichnung ſcheinet aus dem Schnitzen der Bilder entſtanden zu ſeyn. Da ſich die Menſchen überall gleichen, und wir noch itzt ſehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthſchaften, mit Schnitzwerk verzieren, ſo mag es auch ehedem geweſen ſeyn. Daher mag der noch ſehr rohe Menſch auf den Einfall gekommen ſeyn, auch auf die hölzernen Wände ſeiner Hütte Figuren einzuſchneiden. Wie aus dieſem, bey zunehmenden Nachdenken über die Verſchönerung der Dinge, die verſchiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entſtanden ſeyen, läßt ſich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, iſt leicht zu erklären. Die Menſchen haben ein natürliches Wohlgefallen an ſchönen Farben, und ſuchen beym erſten Aufkeimen des Geſchmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen ſchöne Farben zu geben. Die Säfte verſchiedener Pflanzen boten ſich zuerſt dazu dar, und es war ganz natür-

†) S. Paſtel.

*) S. Schmelzmahlerey.

**) S. Moſaiſch.

††) S. Glasmahlerey.

natürlich, dieſe beyden Arten der Verſchönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf dieſe Weiſe kann man auf die Spur kommen, wie der erſte Keim der Mahlerey entſtanden iſt. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunſt eine etwas ausgebildete Geſtalt bekam. Von den blos groben Umriſſen und dem Aufſtreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollſtändigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung, bis auf die ſehr feine Entdekung, daß durch genaue Abſtufung von Licht und Schatten, auch die Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Anſehen könne nachgeahmt werden, war ein ſehr langer und ſchwerer Weg zurük zu legen. Ein nicht minder langer, nur von Genie zu entdekender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunſt, einzele ſichtbare Gegenſtände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch ſie zu einem ſo vollkommenen Mittel worden iſt, ſo mannichfaltig ergötzende, den Geſchmak und die Empfindung erhöhende Vorſtellung dem Auge darzuſtellen.

Wenn wir den Griechen glauben, ſo iſt von allen dieſen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; ſie nennen den, der zuerſt verſucht hat, Umriſſe zu zeichnen; den, der zuerſt erfunden hat, Farben zu miſchen; den der zuerſt mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht; der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verſchiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt *), wie wenig dieſem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläßig falſch das meiſte davon ſey.

Wahrſcheinlich iſt es, daß die erſten Gemählde, die einigermaaßen dieſen Namen verdienen, nicht Werke des Pinſels, ſondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zuſammengeſetzte Werke geweſen, und daß von geſtikten, gewürkten oder moſaiſchen Mahlereyen die andern Arten der Gemählde entſtanden ſeyen **). Die Babylonier aber haben unſtreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit ſie vor andern Völkern berühmt worden †) Und die Griechen können nicht in Abrede ſeyn, daß nicht die Phrygier eher als ſie geſtikt haben ***).

Darum bleibet aber dieſem geiſtreichen, an Genie und Geſchmak alle Nationen übertreffenden Volke, noch genug Verdienſt um die Mahlerey übrig. Denn unſtreitig haben alle Theile derſelben, ſowol was das Mechaniſche der Ausführung, als was den Geſchmak, den Geiſt und die Anwendung der Kunſt betrifft, von den Griechen die höchſte Vollkommenheit bekommen, und ſie ſind hierin die Lehrmeiſter aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muſter aller ſpäten Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe und vor Homers Zeiten, ſcheinet die Mahlerey wenigſtens unter den griechiſchen Colonien in Aſien eine ziemlich reife Geſtalt erlangt zu haben, da man ſchon damals hat unternehmen kön-

*) S. Künſte.

**) S. Moſaiſch.

†) Colores diverſos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

***) Plin. L. VIII. c. 49.

können, Gemählde von hiſtoriſchem Inhalt auf Gewänder zu ſtiken, wie wir von dieſem Vater der griechiſchen Dichtkunſt lernen: und ſchon von der Zeit des erſten perſiſchen Krieges iſt ſie ſo weit gebracht geweſen, das große hiſtoriſche Gemählde etwas gemeines und gangbares müſſen geweſen ſeyn, da die Athenienſer ſchon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathoniſche Schlacht haben abmalen laſſen. Aber es wäre hier zu weitläuftig, dem allmähligen Wachsthum der Kunſt, ſo weit es ſich thun läßt, nachzuſpüren. Wer Luſt hat, dieſes zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meiſten Quellen, woraus Nachrichten zu ſchöpfen ſind, kennen lernen: Plinius aber, und von unſern einheimiſchen Kunſtgeſchichtſchreibern Winkelmann, werden ihm verſchiedene merkwürdige Epochen der Kunſt an die Hand geben. Auch wird es ſowol aus dieſen Schriftſtellern, als auch den in Kupfer geſtochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull *), aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat ſtechen laſſen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden, und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat *), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunſt gebracht haben.

Man muß ihnen die höchſte Richtigkeit und den vollkommenſten Ausdruk der Zeichnung zugeſtehen; Theile in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen ſind. Aber in Anſehung der Anordnung und Gruppirung, beſonders in der perſpektiviſchen Zeichnung, glaubet man durchgehends, und wie es ſcheinet, nicht ohne Grund, daß unſre Künſtler die alten übertreffen. In der That iſt in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben iſt, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Anſehung dieſes Theiles, verräth. Man ſollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerkſamkeit nicht ſowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Auge falle, als darauf, daß jede einzele Figur redend ſey. Gar oft ſind die Figuren auf einer Linie neben einander geſtellt; aber faſt allemal merket man ohne großes Forſchen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, ſondern meiſtentheils mit Waſſerfarben mahlten, ſo waren ihre Farben lebhafter und heller, als ſie itzt in der Oehlmahlerey ſind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuſchung, die aus der genaueſten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligſten Harmonie, dem Verfloſſenen und Geſchmolzenen der Oelfarben entſtehet, nicht haben. Man hat einige

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, iſt nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead beſaß, und die ehedem den Cardinal Maßimi gehört hatten. Dieſer ſoll ſie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Eſcurials aufbehalten worden, haben copiren laſſen.

*) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

Mühe, ſich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des ſogenannten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten iſt, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft geweſen, läßt ſich daraus ſchließen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nachdem ſie verfertiget worden, noch die Bewunderung der Römer geweſen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblaßt ſind *). Vermuthlich haben ſie durch öfteres Uebermahlen, wie noch itzt geſchieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius ſagt, daß Protagoras das Gemählde vom Jalyſus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zuſammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunſt der Mahlerey der Ausſchlag doch wol den Neuern günſtig ſeyn, ob ſie gleich in einem ſo ſehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung iſt, jene nicht erreichen.

In Anſehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunſt, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von den kleinern Spielen der Phantaſie, bis auf die höchſten hiſtoriſchen und allegoriſchen Gemählde, haben ſie eben ſo große Mañichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unſre Künſtler. Carrikaturen und Burlesken, die die Griechen Gryllen nannten **), Blumen- Frucht- und Thierſtüke, Landſchaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Hiſtorien, Fabeln und Allegorien; alle dieſe Arten waren bey ihnen haufig, im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als itzt geſchieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geſchieht; ſelbſt ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encauſtiſche ſich ſchikte. Alſo beſaß Griechenland eine erſtaunliche Menge Mahlereyen, ſowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unſre itzige Staffeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Taſche mit ſich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland ſcheinet die Kunſt erſt um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um dieſe Zeit gelebt hat, wird für den erſten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben *); und Plinius ſagt ausdrüklich, daß zu ſeiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meiſters der Kenner Auge auf ſich gezogen habe, welches auch Quintilian beſtätiget †). Aber noch lange ſollen die griechiſchen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich ſind ††); aber wir ſehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit dieſe Verſchiedenheit der

Tinten

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora ſunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? De Orat. III.

**) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

*) S. Plutarch, in der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg, oder im Frieden größer geweſen.

†) Inſtit. Or. L. XII. c. 10.

††) S. Farbe.

Tinken mit ihren vier Farben nicht erreicht haben *).

Wie lange ſich die Kunſt auf der hohen Stufe, auf der ſie zu Alexanders Zeiten geſtanden, erhalten habe, läßt ſich nicht beſtimmen. Gewiß iſts, daß zu Cäſars Zeiten noch große Mahler geweſen, und es ſcheinet, daß Timomachus, der verſchiedenes für dieſen Diktator gemahlt hat, den beſten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe **). Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu ſeiner Zeit dem Untergang nahe Kunſt †).

Wie weit die alten Hetrusker die Kunſt des Mahlers getrieben haben, läßt ſich nicht ſagen. Aus den hetruskiſchen Geſchirren, die noch häufig gefunden werden, ſieht man, daß ſie gute Zeichner geweſen. Denn man findet da Figuren von ſchönen Verhältniſſen, einer ſehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieſer Nation ſind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den ſpätern Kaiſern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde ſo barbariſch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Conſtantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunſt war gröſtentheils verſchwunden,

*) Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum, qui non ſunt uſi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus, at in Actione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta ſunt omnia.

**) Man ſehe hiervon Junium im Catalogo Pict.

†) Hactenus dictum ſit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

und blieb viele Jahrhunderte durch in dem Zuſtand der Niedrigkeit. Merkwürdig iſt indeſſen, daß außer der Bildſchnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerſtund, wie die encauſtiſche Mahlerey in den mittlern Zeiten ſelbſt bey den Pommerſchen Wenden angetroffen worden *). Auch finde ich in der Beſchreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche moſaiſche Gemählde nach Cartons, welche aus Conſtantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt iſt anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der ſo genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geſchmak und das Hohe der Kunſt fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die welſchen Schriftſteller von Wiederauflebung der Mahlerey im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr **Giotto** und **Ciambue** waren, hatte es auch ſeit dem Verfall der Kunſt in allen Jahrhunderten und in allen geſitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die erſten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherſtellung der Kunſt anfängt, ſind **Leonhardo da Vinci** und **Michel Angelo**, auf die aber **Titian**, **Correggio** und **Raphael** bald folgten. Nun verdienet die Epoche der Erfindung der

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künſte in der Anmerkung III Th. angezogene Schriftſteller.

der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden *).

Sonderbar iſt es, daß die gröſsten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherſtellung der Kunſt, am Ende des funfzehnten und Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts gelebt haben. Wie ſehr ſeitdem verſchiedene europäiſche Nationen gleichſam um die Wette ſich beeifert haben, dieſe Kunſt in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verſchiedenen Schulen, ſo weit die Abſicht dieſes Werks es erfodert, geſprochen haben **). Man kann ſagen, daß die Neuern alle Theile der Kunſt auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchſten, der möglich iſt, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, iſt eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verſchiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir dieſen Artikel beſchließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptſächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenſchaftlicher Empfindungen und großer Charaktere; darin war Raphael der erſte Meiſter, und nach ihm beſonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erſte Meiſter iſt. 3. Durch Wahrheit der Vorſtellungen; hierin muß Titian für den erſten Meiſter gehalten werden; nach ihm aber hat die holländiſche Schule in dieſem Punkt das gröſte Verdienſt. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, ſo haben vielleicht die franzöſiſchen Mahler hierin das meiſte gethan.

*) S. Oelfarben.

**) S. Schulen.

* *

Ein Verzeichniß von den, von Griechen über die Mahlerey geſchriebenen, aber verloren gegangenen Werken, findet ſich, unter andern, im 3ten Kap. des 2ten Buches §. 3, von den Junius Werk, de pictura veterum, und in Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 24. §. 10. — Was auf uns gekommen, und hierher gerechnet werden kann, ſind: Die Εἰκόνες der beyden Philoſtraten, in ihren Werken (Edit. pr. Ven. 1505. f. gr. Olear. Lipſ. 1709. f. gr. und lat.; franzöſ. von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, unter dem Titel: Les tableaux de platte peinture . . . par Blaiſe de Vigenère, corrigés et augm. par Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. Deutſch, mit den ſämmtlichen Werken, von Dav. Chrſtn. Seybold, Lemgo 1776. 8.) wozu ein Memoire des Caylus, im 29ten Band der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4. deutſch, im 2ten Bd. S. 184. der Abhandlung zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1769. 4. gehört. — Des Calliſtratus Ἐκφράσεις (bey den Werken der Philoſtraten.) — Des ältern Plinius Hiſt. Naturalis (S. die Folge, und den Art. Antik.) — —

Von Neuern ſind, auſſer den, bey den verſchiedenen, von einzelen Arten der Mahlerey handelnden Artikeln, als Encauſtiſch, Landſchaft, u. d. m. angeführten theoretiſchen Schriften (wozu ich hier alles rechne, was ſowol die Eigenheiten der Mahlerey überhaupt angeht, als was den mechaniſchen und practiſchen Theil derſelben betrift) dergleichen über die Mahlerey überhaupt folgende geſchrieben,

ben, und zwar in lateiniſcher Sprache: L. Bapt. de Alberti, Flor. de pictura, Lib. III. Baſil. 1540. 8. und bey dem Vitruvius des Laet. Amſtel. 1649. f. Ital. Ven. 1547. 8. und bey dem Werke des Alberti über die Baukunſt, von Lud. Domenichi, Nel Montre Reale 1665. f. Bey der ital. Ausgabe des Vinci, Par. 1651. Napoli 1733. f. Franzöſ. von Jean Martin, bey den Archit. Werken des Alberti, Par 1553. f. Engliſch, bey der Ausg. ſ. Werkes von der Baukunſt, von Leoni, 1726. 1739 f) 3 Bde. (das erſte Buch führt die Ueberſchrift, Rudimenta, und handelt von Körpern, Licht und Farben mathematiſch und phyſiſch; das zweyte, mit der Aufſchrift, De pictura, handelt, nach einer Erklärung von der Mahlerey, de *Circumſcriptione* minorum et majorum ſuperficierum, de *compoſitione* membror. atque corporum, und de *coloribus*, als worin der Verf. die Beſtandtheile der Mahlerey ſetzt; das dritte mit dem Titel Pictor, handelt von den Pflichten des Mahlers, und was er zu thun hat, um ſich zu bilden.) — Ioa. Molani De Pictur. et Imaginibus ſacris Lib. II. Leov. 1570. 1594. 8 — Roberti Fludd al. de Fluctibus, Tract de Arte pict. Lib III. Frcft. 1624. f. — Jul. Ceſ. Bulengeri . . . De pictura, plaſtice et ſtatuaria, Lib. II. in ſ. Opuſc. Lugd. B 1621. 8. Einzeln ebend 1627. 8. und im 9ten Bd. S 809. des Gronovſchen Theſaurus; Engl. von Th. Malie, Lond. 1657. f. — Franciſci Junii de pictura veterum, L. III. Amſtel. 163-. 4. emendati et tam multis acceſſionibus aucti, ut plane novi poſſint videri; accedit Catal. adhuc. ineditus Architect. Mechan. ſed praecipue Pictor. Statuarior. Coelator. Tornator. aliorumque artific. et operum quae fecerunt, ſecund. ſeriem litterat. digeſtus . . . a I. G. Graevio, Roter. 1694. f. Engl. 1738. 4. Deutſch, Bresl. 1760 8. nach der 1ten Ausg. Auch ſind ſie ins Holländiſche überſetzt. (Das Werk iſt, wie ſchon der Titel beſagt, eigentlich mehr hiſtoriſch, als theoretiſch. Im erſten Buche handelt der Verf. in 5 Kap. vom Urſprunge und Anfange der Mahlerey, von den dazu erforderlichen Geiſteskräften; im zweyten, in 14 Kap. von dem Fortgange der Mahlerey und in der Mahlerey, wodurch und wie, nähmlich der Mahler gebildet wird; im dritten, in 11 Kap. von dem, was zur Vollkommenheit in der Mahlerey gehört, welche der Verf. in Erfindung, Verhältniſſe, Farbengebung, Ausdruck, Anordnung, und endlich in eine beſondre, ex ſingulorum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia entſpringende Anmuth oder Grazie ſetzt.) — Speculum Imaginum veritatis occultae per Symbola et Emblemata, Auct. Jac. Maſenio, Col. 1661. 1681. 8. — De Graphice, ſ. Arte pingendi, das 5te Kap. im 1ten Buche von Ger. J Voſſius Werke, De Natura Artium (Die Hauptſtücke der Mahlerey findet der Verf. im Innhalt, oder der Erfindung, in der Anordnung, in der Farbengebung, und in der Bewegung oder Ausdruck (motu, ſ. geſtu.) — Ioa. Schefferi Argent. Graphice, id eſt, De arte pingendi, lib. ſingular. Nor. 1669. 8. (Das Werk beſteht aus 85 §§. wovon die erſten vom Umfange und Nutzen, ſo wie von den verſchiedenen Arten und Unterſchieden in der Mahlerey u. d. m. der 27te, 64 von den, zur Mahlerey gehörigen acht Hauptſtücken, als Innhalt oder Erfindung, Zeichnung, Verhältniſſen oder Symmetrie, Perſpectiv (Menſuratio), Licht und Schatten, Bewegung oder Ausdruck (motus), Anmuth und Farbengebung, und der 65te u. f. von den

Mitteln zur Vervollkommung darin handeln, welche der Verf. in natürliche Anlagen, guten Unterricht und fleißige Uebung ſetzt.) — De inanibus Picturis, Diſp. Ioa. Fr. Jungeri, Lipſ. 1679. 4. (Unter Gemählden dieſer Art verſteht der Verf. diejenigen, welche entweder bloße Weſen der Einbildung, oder Dinge darſtellen, die Anſtoß und Aergerniß geben.) — Diſſertat. de pictura . . . Auct. Hulder. Sig. Rothmaler, Ien. 1692. 4. — De lectione Poetar. recentior. pictoribus commend. Progr. Ioa. G. Jacobi, Hal. 1766. 4. — De Pictura contumelioſa, Diſſ. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — Car. Hodoby de Hoda Ars delineandi coloribusque localib. adumbrandi, Poſon. 1790. 8. — — Auch gehören hieher noch die, von Ch. Dufrenoy, und Frc. Marſy abgefaßten, und in dem Art. Lehrgedicht, angezeigten Lehrgedichte, vorzüglich das erſtere wegen des Commentars von Joſ. Reynolds bey der engl. Ueberſ. von W. Maſon, York 1783. 4. — —

In italieniſcher Sprache: Diſcorſo eruditiſſimo della pittura con molte ſegrete allegorie circa le muſe, bey den Iſtituzione al comporre in ogni ſorte di rima . . . di Mat. Equicola, Mil. 1541. 4. — Dialogo di pittura, di Paolo Pino, Ven. 154 . 4. — Trattatello della nobiliſſima pittura, e della ſua arte, della dottrina, e del modo per conſeguirla agevolmente, da Mich. Ang Biondi, Ven. 1549. 8. (ein ſeichtes Büchelchen.) — Il Diſegno del Ant. Franc. Doni dove ſi trata della ſcoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte coſe appertinenti a queſt' arti, Ven. 1549. 8. — Della nobiliſſima Pittura, e della ſua arte, del modo e della dottrina di conſeguirla agevolmente e preſto . . . da Biondo, Ven. 1549. 8. — Bey des Vaſari Vire de' più eccellenti archit. pitt. e ſcult. Ital. . . . Fir. 1550. 4. Liv. und Flor. 1767 = 1772. 4. 7 Bd. befindet ſich, in dem erſten Bande, eine Introduzzione alle tre arti del diſegno in 35 Kapiteln, wovon das 15te u. f. unter nachſtehenden Aufſchriften von der Mahlerey handeln: Che coſa ſia diſegno e come ſi fanno, e ſi conoſcono le buone pitture, ed a che, e dell' invenzione delle ſtorie: degli ſchizzi, diſegni, cartoni, ed ordine di proſpettive, e per quel che ſi fanno, ed a quello, che i pittori ſe ne ſervono; delli ſcorti delle figure al di ſotto in ſu e di quelli in piano (worin der Verf. unter andern erzählt, daß Michel Angelo dadurch es zur Vollkommenheit in den Verkürzungen gebracht, daß er ſeine Figuren immer vorher in Wachs oder Thon modellirt habe, als welche Methode er zwar für beſchwerlich und langweilig, aber doch für die ſicherſte hält) come ſi debbono unire i colori a olio, a freſco, o a tempera, e come le carni, i panni, e tutto quello, che ſi dipinge, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano diviſe, ed abbiano relievo e forza; del dipingere in muro, come ſi fa, e perche ſi chiama lavorare in freſco; del dipingere a tempera, ovvero a uovo, ſu le tavole e tele, e come ſi può ſul muro che ſia ſecco; del dipingere a olio in tavola e ſu le tele (worin er doch dem Johann van Brügge die Ehre der Erfindung der Oelmahlerey läßt.) del dipingere a olio nel muro che ſia ſecco; del dipingere in pietra a olio; del dipingere nella mura di chiaro e ſcuro di varie terrete, e come ſi contrafanno le coſe di bronzo; de gli ſgraffiti delle caſe che reggono all' acqua, quello che ſi adopri a fargli,

e come ſi lavorino le grotteſche nella mura; come ſi lavorino le grotteſche ſu lo ſtucco etc. . . . del muſaico de' vetri; dell' iſtorie e delle figure che ſi fanno di commeſſo ne' pavimenti; del Moſaico di legname; del dipingere le fineſtre di vetro u. ſ. w.) — L'Aretino, Dial. della pittura, di Lod. Dolce nel quale ſi ragiona della dignità di eſſa pittura, e di tutte le parte neceſſarie che a perfetto pittore ſi acconvengano: con eſempi di pittori ant. e mod. e nel fine ſi fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Ven. 1557. Mit etwas verändertem Titel, einer franzöſ. Ueberſ. und Vorrede von Nic. Vleughel, Flor. 1735 8 Engl Glasg. 1770. 8. Deutſch im 1ten Bd. S. 84. der Samml. verm. Schriften. . Berl. 1757. 8. 6 Bde. (Die ſprechenden Perſonen darin ſind Aretino und Fabrini, und der Zweck deſſelben ſcheint eine Vergleichung zwiſchen Rafael, Mich. Angelo und Titian zu ſeyn, um den erſtern und letztern über den andern zu erheben. Im Ganzen wird von dem Werth, dem Nutzen, der Anmuth der Mahlerey, und den Haupttheilen derſelben gehandelt, welche letztere der Verf. in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung ſetzt; was aber der Verf. vorzüglich von dem Mahler fordert, iſt, daß er ſeinem Werk Leben und Bewegung gebe, um den Geiſt des Betrachters ſeiner Arbeit in Thätigkeit zu ſetzen, und Empfindung zu erwecken. Die Vorrede von Vleughel iſt vorzüglich gegen das unten vorkommende Werk des Engländer Richardſon gerichtet.) — Oſſervazioni nella pittura, di M. Criſtofane Sorte, Ven. 1580. 4. — Lettera di Bart. Ammanati ſopra le pitture men che oneſte, Fir. 1582. 4. — Il Riposo di Raffaelo Borghini, in cui ſi favella della pittura e delle ſcoltura, e de' più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, Fir. 1730. 4. — Parere ſopra la pittura, di M. Bernard. Campi, Pittura Cremoneſe, Crem. 1584. 4. — Diſcorſo d'Aleſſ. Lamo intorno alla ſcoltura e pittura . . . Crem. 1584. 4. — Trattato dell' arte della pittura, ne' quali ſi contiene tutta la teorica e la pratica di eſſa pittura, da Giov. Paolo Lomazzo; Mil. Pitt. diviſo in VII libr. Mil. 1584. 4. Eben derſelbe Druck dieſes Buches mit folgendem neuem Titelblatte: Trat. dell' arte della pittura, ſcoltura et architettura, da G. P. Lomazzo, Mil. Pit. div. in VII libri, ne' quali ſi diſcorre *de la proportione*, *de moti*, de' *colori*, de' *lumi*, de la *proſpettiva, de la prattica de la pittura*, e finalmente de le *iſtorie* (wie nähmlich die verſchiedenen Gottheiten abzubilden ſind) d'eſſa pittura, con una tavola de nomi de *tutti* le pittori, ſcult. archit. et matemat. ant. e mod. . . . Mil. 1585 und 1590. 4. Engl durch Haydock, Lond. 1598. f Franzöſiſch, das 1te Buch, Toul. 1649. fol. (Jedes Buch iſt noch wieder in beſondre Kapitel, als das erſte in 30, das zweyte in 23, das dritte in 19, das vierte in 25, das fünfte in 24, das ſechſte in 65 und das ſiebente in 33 abgetheilt. Das Verzeichniß der Künſtler beſchließt das Werk; es begreift aber nur diejenigen in ſich, deren Vorſchriften oder Arbeiten gelegentlich darin angeführt worden; und von den Mayländiſchen Mahlern kommt nicht, wie H. v. Murr in ſ. Biblioth. de Peinture S. 163 ſagt, irgend etwas beſonders darin vor. Uebrigens gehört zu dieſem Werke noch eben dieſes Verfaſſers Idea del Tempio della pittura nella quale ſi diſcorre dell' origine e del Fondamento delle coſe contenente nell trattato dell' arte della pittura, Mil. 1590. 4. — De' veri precetti della pittura, de Giov. Bat. Arme-

Armenini da Faenza, Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi deſidera in eſſa farſi con preſtezza eccellente, ſi dimoſtrano i modi principali del diſegnare e del dipingere, di fare le pitture che ſi convengono alle condizioni de' luoghi e delle perſone. . . Rav 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des 1ten Buches führen folgende Ueberſchriften: Breve diſcorſo ſopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni perche il buon lume della pittura ſi ſmarriſca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendoſi, rimaſe del tutto eſtinta; quali ſiano le vere Pitture, e qual deue eſſere il vero Pittore; della dignità e grandezza della Pittura . . .; che coſa ſia il diſegno, quanto egli ſia univerſalmente neceſſario a gli uomini, e a qual ſi voglia minor arte quantunque in ſpeciale egli ſia più deſtinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della diſtintione di eſſa in parti, con una breve diffinitione di ciaſcheduna; de gli avvertimenti, che ſi debbono havere intorno a quelli, che ſono per porſi à far queſt' arti . . .; che ſi deve comminciare dalle coſe più facili, de' quattro modi principali che ſi tienne a diſegnare, con che ordine e modo ſi ritrae diuerſe coſe, che materie vi ſi adoprano, e in che conſiſte la imitatione nel fare i diſegni; di quanta importanza ſia l'haver bella maniera, di dove fu cavata da' migliori artefici, e come ſi acquiſta, e ſi conoſce con fermiſſime regole ed eſſempi, che coſa ſia bellezza e quali le ſue parti; che l'invenzioni non ſi debbono comminciare a caſo, ma con maturo diſcorſo, che prima ſi deve have ben notitia delle coſe avanti che ſi dipingano, come ſi deve ritornar più volte ſopra d'una invenzione prima che s'approvi per buona, de' vari j modi uſati da' migliori artefici con altri novi trovati etc. Die eilf Kap. des 2ten Buches: De varij lumi che uſano i Pittori ne' loro diſſegni, con quali modi e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le ſtatue ſi pigliano, quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, e come ſi moderi; dei ricetti e diſcrezioni delle ombre, e quanto ſi debba eſſer avvertito nel porte bene; della ſciochezza di coloro, che ſogliono affatticarſi prima che habbino preſa maniera buona intorno à ſtudiar le ſtatue, il natural e i modelli delle molto vere e utili conſiderazioni che à ciò fare biſogna, e a che fine le s'imitano, e come ſi riducono etc.; della dichiarazione delle Scurci e delle difficultà loro d'intorno al farli bene, con qual arte e modo, ſi facciano riuſcire etc.; della miſura dell' uomo, con quali materie ſi fanno i modelli e per quante cauſe li Pittori ſe ne ſervono, e come quelli ſi veſtino per più vie con diverſe qualità di panni etc.; di quanta importanza ſia à far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno e qual ſiano più iſpedite e facile etc.; delle diſtintioni e ſpecie de' Colori e delle loro particolar nature, come diverſamente s'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori s'adoprano, in che modo ſi fanno le meſtiche, di tre modi principali à lavorarli e prima del lavoro à freſco; come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi à ſecco, de' i diverſi [illegible]
adopr[illegible]
d[illegible]

vernice etc.; quanto ſia laudabile il finir bene l'opere ſue, con qual arte ſi rivede, e ſi ritoccano le pitture etc.; come la maggior impreſa dell Pittore ſia l'Iſtoria, che coſa ſis Idea (die er als die forma apparente delle coſe create, oder als die imagine che prima il Pittore forma e ſcolpiſce nella mente di quella coſa, che ò diſegnare ò dipinger voglia erklårt) e qual ſia la vera e regolata compoſizione, della forza e dell' unione de' colori etc. Die funfzehn Kap. des 3ten Buches: Della diſtintione e convenienza delle pitture ſecondo i luoghi e le qualità delle perſone etc.; con quanta induſtria ſi devono dipingere i Tempij; delle difficultà delle Tribune, con qual arte ſi debbono dipingere accioche le figure corriſpondano da baſſo di giuſta proportione etc.; con quali avvertimenti ſi dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librarie; come gli Antichi dipingevano; Refettorij e le celle de' Religioſi e delle Monache; che le pitture de' palazzi ſi dovrebbono dare alle perſone eccellenti qual ſiano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie ſi imitano le Pitture ſecondo ch' è il luogo ov' elle ſono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi uſarono nelle facciate delle loro Camere, in quanti modi ſi adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove conſiſte la difficultà di farſi bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grotteſche.. e come le ſi dovrebbono dipingere etc.; delle Pitture che ſi fanno per le Giardini e le caſe di Villa; che mattine di pittur[illegible] fare nelle muraglie [illegible] Chieſe; con qu[illegible] coſtumi deve [illegible]

tore [illegible] — [illegible] no, [illegible] Dial. del P. D. [illegible] Canon. Later. [illegible] qual ſia l'imitare [illegible] pittore, o il poeta, [illegible] — Definizione e [illegible] pittura, di Giov. [illegible] Genov. e Pittore, [illegible] — L'idea de pittori, de [illegible] li architetti, del Cav. [illegible] ri in due libri, [illegible] im 6ten Bande der [illegible] tere ſulla pittura, [illegible] Rom. 1754 u. f. 4. [illegible] u. f. — Avvertimenti [illegible] pra l'archit. civ. e [illegible] Scultura e Proſpettiva [illegible] Barca, Mil. 1620. f. — [illegible] della pittura, fatto a [illegible] beneficio de' Virtuoſi, [illegible] Franc. Biſagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Criſp. del Paſſo, Amſt. 1643. f. mit Kupf. (Ob ein zweyter Theil davon da iſt, weiß ich nicht; dieſer iſt eigentlich ein Zeichenbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweiſung. Hr. v. Murr (Bibl. de peint. S. 185) führt ein Werk von einem Saſſi, Amſt. 1654. f. an, welches wohl eben dieſes ſeyn wird. Doch iſt mir nicht bekannnt, ob es 1654 zum zweyten Mahle gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Lionardo da Vinci.. dato in luce con la vita dell' iſteſſo autore, ſcr. da Raff. du Freſne ... Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Pouſſin gezeichnet. Verm mit einem Leben des Verf. vo[illegible] tani, Flor. 1792. 4. Fra[illegible] Freart de Chambray, [illegible] 1716. 1724. 8. Engl[illegible] 8. Deutſch, von J. G. [illegible] 1786. 4. [illegible] iſt in 3 [illegible] en [illegible] amen [illegible]

was der Verf. von dem jungen Mahler fordert, iſt die Erlernung der Perſpectiv.) — Trattato della pittura e ſcultura, uſo ed abuſo loro, compoſto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un pittore (Pietro di Cortona) in cui ſi riſolvono molti caſi di coſcienza intorno al fare e tenere le Immagine ſacre e profane; ſi riferiſcono molte hiſtorie antiche e moderne, ſi conſiderano alcune coſe d'alcuni pittori morti e famoſi del noſtro tempo, e ſi notano certi avviſi e certi particolarità circa l'operare ſecondo l'oſſervazioni fatte in alcune opere di valent' huomi, Fir. 1652. 4. (Der Innhalt des Werkes iſt, bey dem Art. Bildhauerkunſt, zu finden.) — Il Microcoſmo della pittura, di Franc. Scanelli da Forli, Ceſena 1657. 4. — Carta del navigar pittoreſco, Dial in quarta rima, in dialetto Venez. da Marco Boſchini, Ven. 1660. 8. — Le Minere della Pittura, di M. Boſchini, Ven. 1664. 4. — In dem Prodromo alle Arte Maeſtra von Franc Lana, Breſc. 1670. f. wird, S. 135 u. f. in vier Kapiteln, von der Erfindung, von der Zeichnung, von dem Colorit, und von den verſchiedenen Arten in der Mahlerey und Zeichnung gehandelt, — Rifleſſioni ſopra la pittura di Nic. Pouſſin, in des Bellori Vite de Pittori, de' Scultori ed Archit. moderni, Rom. 1672. 4. S. 300 u. f. — Il Vocabulario Toſcano dell' arte del diſegno, co' propri termini e voci non ſolo della pittura, ſcult. et archit ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il diſegno, di Fill. Baldinucci, Fir. 1681. 4. durch Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. Von eben dieſem Verfaſſer ſind Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti in materie di Pittura e Scult. Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und La Veglia, Dial. di Sincero Vero (Fil. Baldinucci) in cui ſi diſputano, e ſcogliono varie difficultà pittoriche, Lucca 1684. 4. und in der Raccoltra di alcuni opuſculi . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — La pittura in Parnaſſo, da Giov. Mar. Ciocchi, Pit. Fir. 1725. 4. — La Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più neceſſarie per apprendere con fondamento queſt' arte, compoſto da Ant. Franchi, Pitt. Luccheſe, Lucca 1739. 8. — Sfogamenti d'ingegno ſopra la pittura e la ſcultura, da P. Franc. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi ſopra le tre Arti del Diſegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. (Der Innhalt des W. iſt bey dem Art. Bildhauerkunſt angezeigt.) — Avvertimenti di Giamp. Cavazzoni Zanotti per lo incaminamento di un Giovane alla pittura, Bal. 1756. 8. in 15 Kapitel. — Diſſertazione ſopra l'arte della pittura (von der Erfindung) dall' Abate Giov. Andr. Lazzarini, in dem 2ten Bd. der Nuova Rac. d'Opuſc. ſcient. e filol. S. 97 u. f. imgleichen Peſaro 1763. 4. und bey dem Catal. delle pitture nelle chieſe di Peſaro, Peſ. 1783. 8. Deutſch im Zufriednen, Nürnb. 1763. 8. N. 10. S. 145. — Saggio ſopra la pittura . . . Liv. 1763. 8. (von dem Gr. Algarotti) und in den verſchiedenen Samlungen ſ. W. Deutſch, mit den Verſ. über die Architectur und Oper, von R. E. Raſpe, Caſſel 1769. 8. Franzöſ. von Pingeron, Par. 1769. 12. (Der Verf. handelt darin, in beſondern Abſchnitten, von dem erſten Unterr des Mahlers; von der Anatomie; von der Perſpective; von der Symmetrie; vom Colorit; vom Gebrauch der Camera obſcura; von den Falten; von der Landſchaft und Architectur; vom Ueblichen; von der Erfindung; von der

Dis-

Diſpoſition oder Ordonnanz; vom Ausdruck der Leidenſchaften; von den Büchern für einen Mahler; von dem Nutzen eines Freundes oder Rathgebers; von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici; von der, dem Mahler nöthigen Critik; von der Balance, oder der verſchiedenen Vollkommenheit der Mahler; von der Nachahmung; vom Zeitvertreib und Freyſtunden des Mahlers; von der Glückſeligkeit des Mahlers.) — In dem 2ten Bd. der durch Giuſ. Piacenza beſorgten Ausgabe der Notizie . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1770. 4. befindet ſich von dieſem Verfaſſer eine Abhandlung über die Mahlerey. — L'idea del profetto pittore per ſervire di regola nel giudizio, che ſi deve formare intorno all' opere do pittori, accreſciuta della maniera di dipingere ſopra le porcellane, ſmalto, vetro, metalli e pietre, Ven. 1771. 4. — Dell' arte di vedere nelle belli arti del diſegno, ſecondo li principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Der 2te Abſchnitt S. 90. handelt von der Mahlerey. Deutſch, durch Chrſtn. Frdr. Prange, Halle 1785. 8. — Zu den italieniſchen Werken über die Mahlerey gehören denn auch die Werke unſers R. Mengs (Opere Parm. 1780. 4. 2 B. Spaniſch, Mad. 1780 4. 2 Bde. Franz. Par. 1787. 4. 2 Bd. Deutſch, von C. F. Prange, Halle 1786. 8. 3 Bde.) wovon auſſer den, in dem Artikel Geſchmack, u. a. m. angeführten Schriften, hier vorzüglich die lezione pratiche di pittura, im 2ten Bd. Deutſch, Nürnb. 1783. 8. herzurechnen ſind. — — Italieniſche Lehrgedichte über die Mahlerey: Dell Arte Pittorica Lib. VIII. del Conte Ad. Chiuſole, Ven. 1768. 8. In vier Bücher gebracht, unter dem Titel, De' Precetti della Pittura .. Vic. 1781. 8. (Das Gedicht iſt in Terzinen abgefaßt; auch finden ſich, bey der letztern Ausgabe, einige proſaiſche Auſſ.) — —

In ſpaniſcher Sprache handeln, von der Theorie der Mahlerey: Arte dei pintura, Symmetria y Perſpectiva por Phil. Nunnez. En Lisb. 1615. 4. — Memorial informatorio por los Pintores, Mad. 1629. 4. — Dial. de la pintura, ſu defenſa, origen, eſſencia, definicion, modos y differencias, por Vinc. Carducho Firent. En Mad. 1633 und 1637. 4. — Trattado de la pintura, ſu antiguedad y grandezas, por Franc. Pacheco. En Sevil. 1649. 4. (Das Werk iſt eine Art von Commentar über ein Gedicht des Pablo de Ceſpedes von der Mahlerey, welches im 4ten Bde. des Parn. Eſp. S. 272. abgedruckt iſt.) Trattado apolog. por el Arte de la Pintura von Juan de Jauregui y Augilar, welchen ich aber nur aus dem Parn. Eſp. Bd. IX. S. XXV. kenne. — El Muſeo pintorico y Eſcala optica, por Ant. Palamino Velaſco. En Mad. 1715 - 1724. f. 3 Bd (der erſte Band enthält la Theorica de la pintura; der zweyte, Practic. de la pintura; der dritte die bekannten Vidas.) — — Spaniſche Lehrgedichte über die Mahlerey: Auſſer dem bereits angeführten Gedichte des Pablo de Ceſpedes, hat Diego Ant Regon de Silva eines dergleichen, La Pittura, Segov 1788. 8. in drey Geſ. drucken laſſen. — —

In franzöſiſcher Sprache handeln von der Mahlerey: Ein Brief des La Motte le Vayer, im 2ten Bd. ſ. W P. 1656. f S. 437 u. f. — Idée de la perfection de la Peinture demontrée par les Principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux obſervations que Pline et Quintilien ont faits ſur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en parallele à quelques ouvra-

ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Leon. da Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Pouſſin, par Roland Freart, Sr. de Chambray. Au Mans 1662. 4. Par. 1672. 8. Engliſch von J. Evelyn, Lond. 1668. 8. (Winkelmann, u. a. m. zählen das Buch unter die ſeltenen; der Verf. ſetzt, nach Anleitung des Junius, die Vollkommenheit der Mahlerey, in Erfindung, Verhältniſſe oder Symmetrie, Farbengebung, Ausdruck und Anordnung; und unterſucht nun, nach dieſem Maßſtabe, verſchiedene Gemählde der auf dem Titel benannten neuern Meiſter. Beſonders hält er ſich bey der bekannten Schule von Athen des Raphael auf, um die Erklärung, welche Vaſari von dieſem Gemählde gegeben, zu widerlegen.) — Le peintre converti aux regles preciſes et univerſelles de ſon art, avec un raiſonnement au ſujet des tabl... par Abr. Boſſe, Par. 1667. 4. — Des Principes de l'architecture, de la *Peinture*, de laſculpture et des autres arts qui en dependent, avec un Diction. propre à chacun de ces arts, par (André) Felibien, Par. 1669. 1697. 4. (Das 3te Buch handelt in 15 Kap. De l'origine et progrès de la Peinture; de la Peint. en general; de ce qu'on appelle Deſſein; de la Peint. à Fraiſque; de la Peint. à Detrempe; de la Peint. a huile; des differ. manieres de colorier; de la Miniature; de la Peint. ſur verre; de la Peint. en Eſmail; de la Moſaique; autre manière de travailler de pierres de rapport; des ouvrages de Rocailles; de la Marqueterie; de la Damaſquinure.) — Conferences de l'Acad. Roy. de peint. et de ſculpt. pendant. l'année 1667. Par. 1669. 4. Amſt. 1706. 12. und im 5ten Bd. S. 289. der Entretiens ſur les Vies .. des Peintres ... Trev. 1725. 12. von eben demſelben Verf. Engl. Lond. (Dieſer Unterredungen ſind ſieben; in der erſten iſt der H. Michael von Raphael und bey dieſer Gelegenheit Zeichnung und Ausdruck unterſucht; die zweyte betrift die Werke des Tizian und die Farbengebung; die dritte beſchäftigt ſich mit dem Laokoon, und der Zeichnung und dem Ausdruck; die vierte mit einigen andern Gemählden von Raphael, und Licht und Schatten; die fünfte mit der Anordnung und einem Gemählde des Paul Veroneſe; die ſechſte und ſiebente enthalten vermiſchte Bemerkungen, beſonders über Ausdruck, Anſtand, Schicklichkeit, u. d. m.) — Traité de la pratique de la peinture par. Phil. de la Hire in der hiſtoire de l'Acad. des Sc. de Paris (1666. 1699) Bd. 9. S. 635 u. f. — L'Academie de la peinture, nouvellement mis au jour pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en migniature, Par. 1679. 12. (von La Fontaine) — Conferences de l'Academie, avec les ſentimens des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, avec pluſieurs diſcours acad. par Henry Teſtelin, Par. 1680. 1696. f. Bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770. 12. Deutſch, durch Sandrart, Nürnb. 1699. f. und im 6ten Bd. der n. Ausg. ſ. Werke; einzeln, Leipz. 1765. 4. (Die Diſc. ſind an Colbert gerichtet, und geben ihm Rechenſchaft von den Unterhaltungen in der Akademie; und den Meynungen der Mitglieder, und zwar der erſte, Sur l'uſage du Trait. et du Deſſein; der zweyte, Sur les Proportions; der dritte, Sur l'Expreſſion générale et particuliere; der vierte, Sur l'Ordonnance; der fünfte; Sur le Clair et l'Obſcur; und der ſechſte, Sur la Couleur.) — Livre de Secrets pour faire la peinture, Par. 1682. 12. — Cours de peinture par principes, par. Mr.

(Roger) de Piles. Par. 1708. 1720. 12. und als der 2te Bd. ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Deutſch, unter dem Titel: Einleitung in die Mahlerey aus Grundſätzen, Leipz. 1760. 8. (Urſprünglich muß dieſes Werk früher erſchienen ſeyn, weil der Verfaſſer das folgende, der Vorrede zu Folge, als Supplement dazu geſchrieben haben ſoll. In der Vorrede beſtimmt der Verf. die Idée de la Peinture, handelt hierauf, Du vrai dans la Peint. und ausführlicher von Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Colorit und Helldunkel. Die bekannte Palance des Peintres beſchließt das Werk.) — Von eben dieſem Verf. ſind die Elemens de la Peinture pratique, Par. 1684. 12. 1708. 12. Vermehrt von Ch. Ant. Jombert, 1766. 8. und als der 3te Th. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Engliſch, Lond. 1743. 8. (Das Werk iſt öfterer, und noch in des H. v. Murr. Bibl. de Peint. S. 151. dem J. B. Corneille zugeſchrieben worden; aber nur die dabey befindlichen Figuren ſind von dieſem. Es iſt in 13 Kap. abgetheilt; und dieſe handeln, De la Peint. en général et de ſes differentes eſpêces; du deſſein; de l'attelier du Peintre; de la Peint. à huile; de l'impreſſion des toiles, planches etc. et de la preparation des huiles qui ſervent pour la peinture; des ſecrets pour peindre à l'huile ſur les eſtampes et ſur le verre; des ſecrets concern. les tabl. peints à huile; de la Peint. à fresque; Inſtruct. ſur la Peint. à Fresque, trad. de la Perſpect. du P. Pozzo; de la Peint. en détrempe, et à gouaſſe; de la Peint. en Miniature; de la Peint. au Paſtel; de la Peint. en Email. Als ein zweyter Theil iſt dem Werke, die, im J. 1699 von eben dieſem Verf. vor ſeinem Abrégé de la vie des Peintres erſchienene Idée du Peintre parfait mit den dazu gehörigen Remarques und Eclairciſſemens angehangen, welche 29 Kap. folgenden Innhaltes hat: Du Genie; qu'il eſt bon de ſe ſervir des etudes d'autrui; de la Nature; en quel ſens on peut dire que l'art eſt au-deſſus de la nature; de l'Antique; du grand gout; de l'eſſence de la Peinture; ſi la fidelité de l'hiſtoire eſt eſſentielle à la Peinture; des idées imparfaites de la Peinture; comment les reſtes de l'idée imparfaite de la Peint. ſe ſont conſervés depuis ſon établiſſement dans l'eſprit de plusieurs; *de la Compoſition*; du *deſſein*; des attitudes; des expreſſions: des extrêmités; des traperies; du payſage; de la perſpective; du *Coloris*; de l'accord des Couleurs; du pinceau; des licences; de quelle autorité les Peintres ont repréſenté ſous des figures humaines, les choſes divines, ſpirituelles ou inanimées; des figures nues, et où l'on peut s'en ſervir; de la Grace, de la connoiſance des deſſeins; de l'utilité des eſtampes et de leur uſage; de la connoiſſance des tableaux; du Gout et de ſa diverſité par rapport aux differentes nations. Wegen der übrigen Werke dieſes Verf. ſ. die Art, Colorit, Geſchmack und die Folge dieſer Zuſätze) — Traité ſur la peinture pour en apprendre la Theorie et ſe perfectionner dans la pratique, par Mr. Bernard Dupui du Grez . . . Toul. 1699. 4. (Das Werk iſt in vier Diſſertationen abgetheilt, welche von der Mahlerey überhaupt, und ihrer Geſchichte; von der Zeichnung; vom Colorit, und von der Anordnung handeln, und welchen noch immer Supplemente beygefügt ſind.) — Reflex. ſur la Poeſie et ſur la peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 Bd. verm. 1733. 1740. 12. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Engl. von Nugent, Lond. 1743. 8. 3

Bd. Deutſch von Gottfr. Benj. Funk) Copenh. 1760 u. f. 8. 3 Bde. (Die verſchiedenen, die Mahlerey beſonders betreffenden Abſchnitte, handeln: Que le merite principal des Poemes et des Tableaux conſiſte à imiter les objets qui avoient excités en nous des paſſions réelles; de la nature des ſujets que les Peintres et les Poet. traitent; que l'art de l'imitation intereſſe plus que le ſujet de l'imitation; que les beautés de l'execution . . . rendent un tab'eau un ouvrage précieux; qu'il eſt des ſujets propres ſpecialement pour la Poeſie, et d'autres ſpecialement propres pour la Peinture; des actions allogor. et des perſonnages allegor. par rapport à la Peinture; que les ſujets ne ſont point épuiſés pour les Peintres; de la vraiſemblance en Peinture, et des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues; qu'il faut diviſer l'ordonnance des tabl. en compoſition poet. et en compoſition pittoreſque; de l'importance des fautes que les Peintres et les Poetes peuvent faire contre les regles; que les Peintres du tems de Raphael n'avoient point d'avantage ſur ceux d'aujourd'hui; en quel ſens ont peut dire que la Nature ſe ſoit enrichi depuis Raphael; ſi le pouvoir de la Peint. ſur les hommes eſt plus grand que le pouvoir de la Poeſie; Bd. 2. de la manière dont la reputation des Poet. et des Peint. s'établit; que le Public juge bien des Poem. et des Tabl. en général; que la voye de la diſcuſſion n'eſt pas auſſi bonne pour connoitre le merite des vers et des tabl. que celle du ſentiment; qu'on doit plus d'égard au jugement des Peintr. qu'à ceux de e Poetes; du tems où les Poem. et les tableaux ſont appreciés à leur juſte valeur.) — Diſcours prononcés dans les conferences de l'Academie Roy. de peinture et de ſculpture par Mr. (Ant. Coypel († 1722) Par. 1721 4. Dieſe Diſc. ſind eigentlich ein Commentar über die Epitre (nicht Dialogue, wie Hr. v. Murr, Bibl. de peint. S. 151 ſie nennt) ſur la peinture écrite à ſon fils, welche lange vorher einzeln gedruckt war, und deutſch, im 3ten Band der Sammlung verm. Schriften, Berlin 1762. 8. ſteht. Daß er, wie Füeßli und andere ſagen, einen Dialogue ſur la peinture geſchrieben, iſt mir nicht bekannt.) — Diſc. prononcé dans les conférences de l'Acad. de Peint. p. Charl. Ant. Coypel († 1752) und Diſcours ſur la Peinture, von ebend. weiß ich nicht näher nachzuweiſen; die letztern ſollen 1732. 4. gedruckt ſeyn, und auch in dem Mercure ſich finden. — Dialogues (2) ſur la peinture, von Fenelon, bey dem Leben des Mignard von dem Abt Monville, Amſt. 1731. 12. (Ob ſie nicht ſchon früher gedruckt geweſen, iſt mir nicht bekannt? Die darin ſprechenden Perſonen ſind Parrhaſius und Pouſſin; und Leonhard da Vinci und Pouſſin; der erſtere handelt von dem bekannten Gemählde des letztern, dem Tode des Phocion; der zweyte von einer Landſchaft eben deſſelben; beyde ſind ſichtlich zum Lobe dieſes Künſtlers, und zum Beweiſe, daß er den alten, ſo wie den neuen italieniſchen Mahlern gleich zu ſchätzen ſey, geſchrieben.) — In dem Choix des Mercures, Bd. 2. S. 167 findet ſich eine Lettre ſur la Peinture p. Mr. Broſſard de Mantenei. — Obſervations ſur la peinture, Londr. 1736. 8. — Reflex. ſur la Peinture, p. M. de la Font de St. Yenne, 1746. 12. — Lettres ſur la peint. à un Amateur, Gen. 1750. 12. von Luis Guil. Baillet de St. Julien. — Eſſai ſur la peinture, ſculpture et architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont,

mont, Par. 1751. 12. 1752. 8. — Obſervations ſur l'Hiſt. naturelle, ſur la Phyſique et ſur la *Peinture*, Par. 1752 u. f. 4. 6 Bd. mit bunten Kupfern, von Jac. Guatier.) — Obſervations ſur la peinture et ſur les tableaux anc. et mod. Par. 1753. 12. 2 Bde. von ebend. — In dem Rec. de quelques Pieces concernant les Arts, Par. 1757. 12. von Cochin, findet ſich, S. 121. ein vorher ſchon, in dem Mercure erſchienenes Memoire ſur la Peinture, welches, als vorgeblich in dem künftigen Jahrtauſend geſchrieben, eine feine Kritik der franzöſiſchen Mahlerey aus dem gegenwärtigen Jahrhundert enthält. — Diſc. ſur la peinture et ſur l'architecture, par Mr. du Perron, Par. 1758. 8. — In dem 6ten Bd. der Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. S. 193 und 409 finden ſich zwey, urſprünglich franzöſiſch, über die Mahlerey geſchriebene Briefe. — Ebend. im 7ten Band. S. 11. eine aus dem Franzöſiſchen überſetzte Abhandlung, von der Kenntniß derjenigen Künſte, die ſich auf die Zeichnung gründen, und beſonders von der Mahlerey. — Ueber die Verwandtſchaft der Mahlerey und Bildhauerkunſt, in der franzöſiſchen Akademie im J. 1759. Deutſch, in dem 9ten Bd. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. S. 1 u. f. — Reflex. ſur les differentes parties de la peinture, bey der Art de peindre des Watelet, Par. 1760. 4. 1761. 12. Deutſch, Leipz. 1763. 8. (Dieſe Reflex. handeln, Des Proportions; de l'Enſemble; de l'Equilibre ou pondération et du mouvement des figures; de la beauté; de la Grace; de l'harmonie de la lumiere et des couleurs; de l'effet; de l'expreſſion et des paſſions.) — In dem Amateur, ou nouv. Pieces et Diſſert. . . . pour ſervir aux progrès du gout et des beaux arts, Par. 1762. 8. finden ſich Reflex. ſur le Coloris, Auszüge aus ein paar Schriftchen des Hrn. Oudry, für l'etude academique, et ſur la pratique de la peinture. — Traité de Peinture, ſuivi d'un Eſſai ſur la ſculpture pour ſervir d'introduction à une hiſtoire univerſelle relat. à ces beaux arts, par Mr. (André) Bardon, Par. 1765. 12. 2 Bd. — Obſervat. raiſ. ſur l'art de la Peinture, appl. ſur la Galerie de Duſſeldorf, p. Fredon de la Bretonniere, Duſſeld. 1776. 8. — Principes abreg. de Peinture p. Mr. Dutems, Tours 1779. 8. — Traité des Principes et des Regles de la Peint. p. Mr. Liotard. Gen. 1781. 8. — Reflex. ſur la Peinture, et la Gravure . . . p. C F. Joullain 1785. 12. (Betreffen vorzüglich den Handel mit Gemählden.) — — Auch enthält die Bibl. des Artiſtes et des Amateurs, p. l'Abbé (Jean Raymond) de Petity, 1766. 4. 3 Bde. allerhand hieher gehörige Aufſätze. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: La Peinture, Poeme 1755. 12. — L'art de peindre . . . p. Mr. Watelet, Par. 1760. 4. Amſt. 1761. 12. Deutſch, Leipz. 1763. 8. — La Peinture, Poeme couronné aux Jeux Floraux 1767. p. Mr. Mich. d'Avignon, Lyon 12. — La Peinture, Poeme en trois Ch. p. Mr. Le Mierre, Par. 1770. 4. Amſt. 1770. 12. — —

In engliſcher Sprache: A proper Treatiſe, wherein is briefly ſet forth the Art of Limning, Lond. 1625. 4. — Ars pictoria: or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are added Thirty Copper Plates, expreſſing the choiceſt, neateſt, and moſt exact grounds and rules of Symetry, collected out of the moſt eminent Italian, German and Netherland Authors, by Alex. Brown, Lond. 1660. 8. 1669 und 1675. kl. fol. (Der Verf. handelt: of the vertue and praiſe

Armenini da Faenza, Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi deſidera in eſſa farſi con preſtezza eccellente, ſi dimoſtrano i modi principali del diſegnare e del dipingere, di fare le pitture che ſi convengono alle condizioni de' luoghi e delle perſone . . . Rav 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des iten Buches führen folgende Ueberſchriften: Breve diſcorſo ſopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni perche il buon lume della pittura ſi ſmarriſca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendoſi, rimaſe del tutto eſtinta; quali ſiano le vere Pitture, e qual deue eſſere il vero Pittore; della dignità e grandezza della Pittura . . .; che coſa ſia il diſegno, quanto egli ſia univerſalmente neceſſario a gli uomini, e a qual ſi voglia minor arte quantunque in ſpeciale egli ſia più deſtinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della diſtintione di eſſa in parti, con una breve diffinitione di ciaſcheduna; de gli avvertimenti, che ſi debbono havere intorno a quelli, che ſono per porſi à far queſt' arti . . .; che ſi deve comminciare dalle coſe più facili, de' quattro modi principali che ſi tienne a diſegnare, con che ordine e modo ſi ritrae diuerſe coſe, che materie vi ſi adoprano, e in che conſiſte la imitatione nel fare i diſegni; di quanta importanza ſia l'haver bella maniera, di dove fu cavata da' migliori artefici, e come ſi acquiſta, e ſi conoſce con fermiſſime regole ed eſſempi, che coſa ſia bellezza e quali le ſue parti; che l'invenzioni non ſi debbono comminciare a caſo, ma con maturo diſcorſo, che prima ſi deve haver ben notitia delle coſe avanti che ſi dipingano, come ſi deve ritornar più volte ſopra d'una invenzione prima che s'approvi per buona, de' vari j modi uſati da' migliori arteſici con altri novi trovati etc. Die eilf Kap. des 2ten Buches: De varij lumi che uſano i Pittori ne' loro diſſegni, con quali modi e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le ſtatue ſi pigliano, quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, e come ſi moderi; dei ricetti e diſcrezioni delle ombre, e quanto ſi debba eſſer avvertito nel porte bene; della ſciochezza di coloro, che ſogliono affatticarſi prima che habbino preſa maniera buona intorno à ſtudiar le ſtatue, il natural e i modelli delle molto vere e utili conſiderazioni che à ciò fare biſogna, e a che fine le s'imitano, e come ſi riducono etc.; della dichiarazione delle Scurci e delle difficultà loro d'intorno al farli bene, con qual arte e modo, ſi facciano riuſcire etc.; della miſura dell' uomo, con quali materie ſi fanno i modelli e per quante cauſe li Pittori ſe ne ſervono, e come quelli ſi veſtino per più vie con diverſe qualità di panni etc.; di quanta importanza ſia à far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno e qual ſiano più iſpedite e facile etc.; delle diſtintioni e ſpecie de' Colori e delle loro particolar nature, come diverſamente s'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori s'adoprano, in che modo ſi fanno le meſtiche, di tre modi principali à lavorarli e prima del lavoro à freſco; come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi à ſecco, de' i diverſi liquori che ſi adoprano etc.; de i diverſi modi del colorire à oglio di molte utili

ver-

vernice etc.; quanto ſia laudabile il finir bene l'opere ſue, con qual arte ſi rivede, e ſi ritoccano le pitture etc.; come la maggior impreſa dell Pittore ſia l'Iſtoria, che coſa ſia Idea (die er als die forma apparente delle coſe create, oder als die imagine che prima il Pittore forma e ſcolpiſce nella mente di' quella coſa, che ò diſegnare ò dipinger voglia erklärt) e qual ſia la vera e regolata compoſizione, della forza e dell' unione de' colori etc. Die funfzehn Kap. des 3ten Buches: Della diſtintione e convenienza delle pitture ſecondo i luoghi e le qualità delle perſone etc.; con quanta induſtria ſi devono dipingere i Tempij; delle difficultà delle Tribune, con qual arte ſi debbono dipingere accioche le figure corriſpondano da baſſo di giuſta proportione etc.; con quali avvertimenti ſi dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librarie; come gli Antichi dipingevano; Refettorij e le celle de' Religioſi e delle Monache; che le pitture de' palazzi ſi dovrebbono dare alle perſone eccellenti qual ſiano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie ſi imitano le Pitture ſecondo ch' è il luogo ov' elle ſono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi uſarono nelle facciate delle loro Camere, in quanti modi ſi adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove conſiſte la difficultà di farſi bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grotteſche.. e come le ſi dovrebbono dipingere etc.; delle Pitture che ſi fanno per le Giardini e le caſe di Villa; che mattine di pitture ſi devono fare nelle muraglie di fuori delle Chieſe; con quale virtù, vita e coſtumi deve eſſer ornato un Pittore eccellente etc.) — Il Filogino, ovvero del fine della pittura, Dial. del P. D. Greg. Commanino, Canon. Later. nel quale ſi moſtra qual ſia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta, Mant. 1591. 4. — Definizione e diviſione della pittura, di Giov. Bat. Paggi, Nob. Genov. e Pittore, Gen. 1607. f. — L'idea de pittori, de ſcultori e degli architetti, del Cav. Fed. Zuccheri in due libri, Tor. 1607. 4. und im 6ten Bande der Raccolta di Lettere ſulla pittura, ſcult ed archit. Rom. 1754 u. f. 4. 7 Bände S. 35 u. f. — Avvertimenti e regole ſopra l'archit. civ. e mil. la Pittura, Scultura e Proſpettiva da Pier' Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' Virtuoſi, da Fra Dom. Franc. Biſagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Criſp. del Paſſo, Amſt. 1643. f. mit Kupf. (Ob ein zweyter Theil davon da iſt, weiß ich nicht; dieſer iſt eigentlich ein Zeichenbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweiſung. Hr. v. Murr (Bibl. de peint. S. 185) führt ein Werk von einem Saſſi, Amſt. 1654. f. an, welches wohl eben dieſes ſeyn wird. Doch iſt mir nicht bekannnt, ob es 1654 zum zweyten Mahle gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Lionardo da Vinci.. dato in luce con la vita dell' iſteſſo autore, ſcr. da Raff. du Freſne... Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Pouſſin gezeichnet. Verm. mit einem Leben des Verf. von Frc Fontani, Flor. 1792. 4. Franzöſ. von Rol. Freart de Chambray, Par. 1651. f. 1716. 1724. 8. Engl. Lond. 1721. 8. Deutſch, von J. G. Böhm, Nürnb. 1724. 1747. 1786. 4. Leipz. 1751 8. (Das Werk iſt in 365 kurze Kapitel eingetheilt, deren Innhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, das Erſte,

of Proportion and Symetry; of the neceſſity and definition of Proportion; of the Head in Prophile or ſideways; of the foreright face; of the Head in foreſhortning; of the ſide-face without any meaſure; ſever. obſerv. in drawing a head after the life; the Proport. of a Man of ten faces; the proport. of a man's body of ten faces; the extravagant prop. of ten heads; u. ſ. w. The definition of Painting; of the vertue of light; of the neceſſity of light; of the nature of light; of the vertue and efficacy of motion; of the neceſſity of motion; of the paſſions of the mind, their original and difference; how the body or hyſiognomy is altered by the paſſions of the mind; of the motion procured by the ſeven planets (über deren Einfluß der Verf. ſehr wortreich iſt, mit der Verſicherung, daß die alten Meiſter, beſonders Mich. Angelo, der Kenntniß dieſes Einfluſſes, ihre Kunſt im Ausdrucke zu verdanken gehabt hätten) how the motions may accidentally befall any man thouhg diverſly; of the motions of all ſorts of cloth; of the motions of trees and all other things that are moved. Hierauf folgt the Art of Miniature or Limming, und dann die Art of Etching.) — Introduction to the general art of Drawing and Limning, L. 1674. 4. — Painting illuſtrated in Three Dialogues, cont. ſome choice obſervations upon the Art, together with the Lives of the moſt eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, with an Explicat. of the difficult terms, Lond. 1685. 4. 1719. 4. 1785. 4. von Will. Aglionby (das 1te Geſpräch erklärt die Kunſt der Mahlerey; das 2te enthält die Geſchichte derſelben; das 3te lehrt die guten Gemählde kennen. Die hinzu gefügten Lebensbeſchr. ſind aus dem Vaſari gezogen.) — Polygraphice, or the Art of Drawing, Engrav. Etch. Limning, Painting, Waſhing . . . by Mſtr. Salmon, Lond. 1678. 8. 2 Bd. 1701. 8. 2 Bde. — The Art of Painting . . . of the beſt Italian, French and German Maſters, by M. S. Lond. 1692. f. — Art of Painting in Oil, method of colouring etc. Lond. 1687. 8. 1705. 1753. 12. von J. Smith. — Art of painting after the Italian Manner by M. Elſum, Lond. 1704. 8. — Eſſay on the Theory of Painting, by Mſtr. Richardſon, Lond. 1719. 8. und im 1ten Bd. der Works, Lond. 1773. 8. 3 Bd. Franzöſ. als der erſte Band des Traité de la Peinture, Amſt. 1728. 8. 4 Th. in 3 Bd überſetzt von A. Rutgers. (Der Verf. handelt, in beſondern Abtheilungen; von der Erfindung, von dem Ausdruck; von der Zuſammenſetzung oder Anordnung; von der Zeichnung; vom Colorit; von der Behandlung; von der Anmuth und Größe, von dem Erhabenen. Wegen der übrigen Werke eben dieſer Schriftſteller, ſ. den Artikel Geſchmak und die Folge dieſer Zuſätze.) — The Art of Drawing and Painting in Water-colours, Lond. 1730. 1732. 1757. 1779. 12. (von J. Smith.) — Eſſay upon Poetry and Painting, with relation to the ſacred and profane Hiſtory . . by Charles La Motte, Lond. 1730. 12. (Des Verf. Abſicht iſt, die Freyheit der Dichter und Mahler überhaupt, nach ihren gehörigen Gränzen feſtzuſetzen; und dann die kühnſten und unverzeihlichſten Freyheiten, welche ſie ſich genommen, zu rügen. Das Werk iſt in zwey Briefe abgetheilt. In einem Anhange handelt der Verf. noch beſonders von dem Unanſtändigen und Anſtößigen in der Poeſie und Mahlerey.) — The principles of Painting, Lond. 1744. 8. — Polymetis,

metis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artiſts .. by Mr. (John) Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, Lond. 1765. 8. 1786. 8. Deutſch umgearbeitet von Joſ. Burkard und F. F. Hoffſtäter, Wien 1773. 1776. 8. 2 Bd. — Plan of an Academy of Painting, Sculpture etc. Lond. 1755. 4. — Practiſe of Painting and Perſpective, in which is contained the Art of Paint. in Oil, with the method of Colouring, firſt Paint. or dead Colour, ſecond Paint. third or laſt Painting, Paint. backgrounds, Copying, Drapery and Landſcape Painting, by Th. Bardwell, Lond. 1756. 1773. 1782. 4. — Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the moſt celebrated Painters anc. and modern, by Dan. Webb, Lond. 1760. 1777. 8. Deutſch, Zürich 1766. 8. Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt; das erſte enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das zweyte handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das dritte, von dem Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das vierte, von der Zeichnung; das fünfte, vom Colorit; das ſechſte, von der Schattierung; das ſiebente von der Compoſition.) — A Letter ... on Poetry, Painting and Sculpture, Lond. 1768. 12. von H. King. — Seven Diſcourſes (der erſte vom J. 1769) delivered in the Royal Academy, by the Peſident, (Joh. Reynolds) Lond. 1778. 8. Ital. Flor. 1778. 8. Franzöſ. Par. 1787. 12. 2 B. Deutſch, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und einzeln, Dresden 1781. 8. Ein neuer Diſc. von ebend. gehalten am 10ten Dec. 1782. Lond. 1783. 4. über das Genie. Deutſch im 31ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Nachher ſind deren noch ſechs von ihm, der letzte 1791. 4. erſchienen. — In den Eſſays moral and litter. Lond. 1778. 8. von Knox findet ſich ein Verſuch über die Mahlerey. — Sketches on the Art of Painting .. by Talbot Dillon 1782. 8. (Sind, ſo viel ich weiß, blos Ueberſetzung des bekannten Briefes unſers Mengs an H. Ponz, in deſſen Viage di Eſpan̄a, Bd. VI. S. 186. Ital. in deſſen Opere, Bd. 2. S. 29 u. f. Deutſch, Wien 1778. 8.) The Artiſts Repoſitory and Drawing Magazine, exhibiting the principles of the polite Arts in their various branches, Lond. 1784. 4. — Auch wird von der Mahlerey noch in dem Handmaid to the Arts .. by Mr. Doſſie, Lond. 1758. 1764. 8. 2 Bde. — und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. gehandelt. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: Poet. Epiſtle to an eminent Painter, 1778. 4. von W. Hayley und nachher in ſ. Poems. — The beauties of Painting, by Pollingr. Robinſon 1783. 4. — —

In holländiſcher Sprache: Inleyding tot de hooghe School der Schilderkonſt, door Sam. van Hoogſtraeten, Middleb. 1641. 4. Rotterd. 1678. 4. — Wilh. Goere Anweiſung zur Mahlerkunſt, verdeutſcht durch Phil. von Zeſen, Hamb. 1669. 8. durch Joh. Langen, ebend. 1678. 8. Unter dem Titel: Anweiſung zur Mahlerkunſt, und dem rechten Gebrauch der Waſſerfarben, Leipz. 1744. 8. (ohne Benennung des Verfaſſers.) In der Bibl. de Peint. des Hrn. v. Murr herrſcht über dieſes Werkchen der größte Wirwarr. Es kommt nicht öfter als viermahl (S. 146. 158. 198. 474) und immer unter verſchiedenen Titeln vor. Da ich das Original nicht zu Geſichte bekommen können: ſo weiß ich nicht, ob hier dem Uebel gänzlich abgeholfen worden iſt. Von eben dieſem Verf. iſt die Natuurlyk en Schilderkonſtig

Ontwerp der Menſchenkunde: leerende niet alleen de Kennis van de Geſtalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Paſſien en Welſtand der Menſchenbeelden, tot de Teykenkunde, Beldhouwery, Boticer en Giet-Oeffening toe paſſen; maar ook hoe ſich een Menſch na deſelve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torſſen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere Gebeerden bevallig en verſtändelijk aanſtellen zal. Amſt. 1682. 8. mit ſchönen Kpf. (Die eilf Kapitel (Hooftſtuck) des Buches handeln: Van de allgemeene noodſakelijkheid der Menſchkunde tot de Teyken en Schilderkonſt; van de Schoonheyd der Menſchbeelden, en waarin die beſtaat; van de Proportionele of Maatredige Ledenſtemming der Menſchbeelden; van het Maaxel en Dienſt der Menſchelyke Ledematen; van de Troniekunde, Krooſt, en verſcheyde Sweming der Menſchen Aangeſigten; van de Teykenkundige Tronie ſchouwing volgens de Natuurlijke en toevallige ſtand, by ons Tronie Perſpective genoemd; van de Proportionele Tronie-ſtellingh, volgens de Natuurlijke en toevallige Stand van Beſchouwing; van de Stelling der Beelden volgens de Natuurlijke en toevallige ſtand der Beweging in allerhande Doening; van de Actien en werkelijke beſigheden der Beelden; van de inwendige Leeſt of Schets des Menſchenbeelds, namelijk, het Maaxel en Koppeling der Beenen; van de Muskelen haarplats en bediening in beweging der Menſchenledematen.) — Der Leermeeſter der Schilderkonſt, eertyds in Rym geſtelt door Karel v. Mander, weder aanl't licht gegeeven en ontrym'd door Wibrandus de Geeſt, Schilder, Leuwarden 1702. 1712. 8. — Großes Mahlerbuch, worin die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehrt, durch vernünftige Raiſonnements über Gemählde erklärt, und aus den beſten Kunſtſtücken der alten und neuen berühmteſten Mahler in Kupferſtichen deutlich dargeſtellt wird von Ger. de Laireſſe, Nürnb 1728. 1784. 4. 3 Bd mit Kupf. Engliſch, Lond. 1738 und 1784. 4 Franzöſiſch, Par 1787. 4. 2 Bde. (Da ich das Original nicht kenne, und nie, ſelbſt nicht in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, und in den verſchiedenen dazu erſchienenen Zuſätzen, und auch hier nicht einmahl in der Ueberſetzung angeführt geſunden: ſo bin ich genöthigt, es nach der deutſchen Ueberſetzung anzuzeigen. Dieſe Ueberſetzung, in der letzten Auflage, iſt aber keinesweges, wie der Titel zu ſagen ſcheint, und in der Vorrede zuverſichtlich geſagt wird, und Hagedorn es wünſchte, eine neue Ueberſetzung, ſondern der 2te und 3te Band hat nichts, als, nach löblichem Gebrauch, ein neues Titelblatt erhalten. Das Werk iſt überhaupt in 13 Bücher abgetheilt, wovon das 1te in 12 Kap. von der Führung des Pinſels; von dem Mahlen der Bildniſſe in Lebensgröße; von dem Untermahlen; von dem Ausmahlen; von dem Rataquiren; von der Rundirung; von der Schönheit; von der Bewegung der Glieder; von den eifrigen und gewaltſamen Bewegungen; von der Couleur des Nackenden; von den Farben; von dem lieblichen und ſchönen Coloriren; das 2te Buch in 21 Kap. Von den zum Ordiniren nothwendigen Gedanken; von dem Ordiniren überhaupt; von der Ordinirung der Geſchichte; von dem Gebrauch der Kupferſtücke, Academiebilder, und Modelle; von der Wahrſcheinlichkeit in der Ordonnanz; von den Unterſchiede der Eigenſchaften an alten und jungen Perſonen ſo wohl männlichen als weib-

weiblichen Geſchlechtes; von der Eigenſchaft und Erwählung der Bewegungen der Gliedmaßen zur Ausdrückung der Gedanken; von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren der Hiſtorien, von einigem Mißverſtand in Vorſtellung der Geſchichte; von der Reichlichkeit und Natürlichkeit bey dem Ordiniren; von Ordinirung der Bilder, welche Sinn-Bedeutungen enthalten; von der Ordnung der Bewegungen, wie ſie aus den Affecten nach einander fließen; von dem guten Gebrauch und Mißbrauch der Mahlerkunſt; von der beſondern Neigung, dieſes oder jenes, als Bilder, Landſchaften u. ſ. w. zu erwählen; was durch eine Tafel zu verſtehen, und wie vielerley ſie ſeynd; von dem Gebrauch der Fabeln und Verwandlungen des Ovidius; Grundregeln wie kleine Figuren in einem großen Raum, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren ſind; von dem Ordiniren der Hiſtorie, u. d. m. in einem kurzen Begriff; von der Eintheilung der Geſchichte; von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titelplatte; nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Sääle, Gallerien und andrer Oerter, wohin man eine Hiſtorie in verſchiedenen Stücken fortzuſetzen geſonnen iſt; das 3te Buch, in 5 Kap. Von dem Unterſchied zwiſchen dem Antiken und Modernen; von der Ausbildung des Bürgerlichen oder zierlich Modernen; von der Eigenſchaft des Bürgerlichen in zwey Kapiteln; von der Kleidung und den Trachten; das 4te Buch, in 9 Kap. Von den Couleuren und derſelben Ordnung; von den Eigenſchaften, Arten und Couleuren der Gewänder; von der Couleur der Gewänder und derſelben ſchicklicher Vermiſchung; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund; von der Harmonie oder Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebſt dem Licht gegen Dunkel und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlſtändigkeit in den ungleichen und gegenſtreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, und ſo hinwieder, oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel; von dem Beſtäuben der Objecte; das 5te Buch, in 25 Kap. Von dem Licht, und der Betagung oder Beleuchtung; von der Beſchaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerſchein in dem Waſſer; von dem Schlagſchatten nach den verſchiedenen Lichtern; von dem Widerſchein oder den Reflexionen; von dem Sonnenlicht in Anſehung des Schattens; von dem Schlagſchatten in dem Sonnenſchein; von der Vorbildung des Sonnenlichtes in einem, vom allgemeinen Licht beleuchteten, Stücke; von dem Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht; von dem Unterſchiede der Schlagſchatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entſpringen; von Anbringung verſchiedener Lichter in einem Stück; Anmerk. über das Sonnenlicht; von den drey Eigenſchaften der Sonne; von der Natur der Sonne in Anſehung der Länder, die man vorbildet; von der Sonnen-Beleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenſchaften der Sonne und anderer Lichter in ihren weſentlichen Vorbildungen und den verſchiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde und ſeiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, als Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer; von dem Gebrauch der Perſpectiv oder Sehekunſt; von dem Unterſchied in Colorirung großer und kleiner Stücke; von dem Unterſchied der Kraft in dem Groß- und Kleinmahlen, und der Vergrößerungs- und Verkleinerungsgläſer; von dem Unterſchiede zwiſchen einer geräumigen Landſchaft mit kleiner Staffirung, und dagegen einer

mit herzhaften Bildern, in Anſehung der Luft, wenn beyde in einem hellen Lichte vorgeſtellt ſind; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zueignung der Lichter nach der beſondern Art der Hiſtorien; das 6te Buch, in 17. Kap. Von der Landſchaft; von dem Licht, den Geſtalten und der Vereinigung in den Landſchaften; von der Staffirung der Landſchaften; von dem unbeweglichen Beywerk, Gräbern, Tomben, Häuſern, Gärten; von dem ſchönen Coloriren in Landſchaften; von dem Schlagen und Modellen der Bäume nach dem Leben; von Stellung der Landſchaften, und derer ſo man Compagnons oder Cameraden nennet; von den Lichtern in einer Landſchaft; von den Landſch. in einem kleinen oder kurzen Begriff; von Bemahlung der Gemächer; von der Schilderey auſſer dem Hauſe, als in Sommerhäuſern, offenen Gallerien, an Portalen und an andern Plätzen; von verſchiedenen Fabeln, welche zur Staffirung und Ordinanz in einer Landſchaft gereichen in 3 Kapiteln; von dem Worte mahleriſch; von dem mahleriſchen Schönen in der freyen Luft; von dem Garſtigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahleriſch geheiſſen wird; das 7te Buch, in 8 Kap. Von den Abbildungen oder Contrefaiten; von den Mängeln des Angeſichts und der andern Gliedmaßen; von dem, was bey der Abbildung, vornehmlich bey Weibsperſonen wahrzunehmen iſt; von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen oder Gewänder und Gründe an und bey Contrefaiten, und dem Augpunkt; von den Contrefaiten in das Kleine; von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenen Ständen; von den ſich am beßten bey den Contrefaiten ſchickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; von dem Nachahmen großer Meiſter in Mahlung der Portraite, und von dem Nachahmen ihrer Mahlerarbeit insgemein; das 8te Buch, in 14. Kap. Von der Architectur oder Baukunſt; von den Höhen der Ornamente, Säulen und ihrer Fußgeſtelle; von der Eigenſchaft und den Beobachtungen an einem Gebäude; von der Ordinanz der colorirten Steine neben und bey einander, und den Tomben, Gefäßen und Termen ſo bey Bacchanalien gebräuchlich; von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmer-Arbeit; von den Steinen oder verfallenen Gebäuden; von dem Staffiren bey Bemahlung der Sääle, Kammern und anderer Gemächer; von den verſchiedenen Gattungen von Mahlereyen für verſchiedene Gemächer; und in den folgenden Kap. Vorſchläge und Beyſpiele dazu; das 9te Buch, in 19. Kap. Von den Deckwerken oder Mahlung der Plafonds; von den Schwierigkeiten dabey; von der Verkürzung der Objecte in den Plafonds; von der Geſtalt der Bilder in den Deckwerken; Mittel, wie man ſein Stück auf der Staffeley eben alſo ſehen möge, als ob daſſelbe an der Decke an ſeinem Ort geſtellt wäre; von dem Zeichnen nach dem Leben um es in den Plafonds zu gebrauchen; von der Couleur der in der Luft fliegenden Bilder; allgem. Beobachtungen in Bemahlung der Plafonds; Mittel alle ſchwere Baumaſchinen, Bilder, Bäume u. d. m. in ihrer vollkommenen und natürlichen Verkürzung nach dem Leben zu zeichnen; von der Haltung und Schmelzung der Couleuren in Deckſtücken; von den Göttern, und von dem Unterſchiede zwiſchen geiſtlichen und zwiſchen heidniſchen Vorbilden; von der Vorbildung der Perſonen der Dreyeinigkeit; von dem Glanz der Engel und der heidniſchen Gottheiten; von der Vorbildung der Engel und Genien der Heiden; von den heil. Sinnbildern; von den Penaten, Laren und Cupidonen;

donen; von den Geſtalten bey Anbetung und Gottesfurcht; von den unterſchiedlichen Opfern der Völker, ihren Feyerlichkeiten und Dienſtbeobachtungen; von den prieſterlichen Gewändern oder Kleidern, wie auch von den geweihten Geſchirren, und andern zu den Opfern gehörigen Sachen; das 10te Buch, in 10. Kap. Von der Bildhauerkunſt; was die Bildhauerkunſt iſt, und worin ſie beſteht; von den Basreliefs; von der Kraft, Eigenſchaft und Einrichtung der Basreliefs; von der Kleidung der Statuen und Basreliefs; von den Bewegungen, welche man die Statuen vorſtellen läßt; von Stellung der Bilder auf Piedeſtalle, Frontiſpicien, in Nichen und andre Plätze; von dem Poſſiren der Modelle; von der Wohlanſtändigkeit eines ſteinernen Bildes, von der Verzierung der Frontiſpicien an Tempeln, Häuſern und Schauplätzen; das 11te Buch, in 8. Kap. Von den ſtillliegenden oder unbeweglichen Dingen; Entw. zu Basreliefs; welche zu Staffirung der unbeweglich oder ſtille liegenden Sachen dienen; von einigen auf beſondre Perſonen gerichteten Vorbildungen, welche mit ſtillliegenden Sachen ausgeführt werden mögen; von dem Urſprung, der Art und Eigenſchaft der Römiſchen Siegskronen, auch andern Belohnungen mit Ehrenzeichen; von den Ceremonien oder Römiſchen Triumphe und Siegsgepränge; von der Weiſe der vier vornehmſten und öffentlichen griechiſchen Spiele; von den Kriegskleidern und Waffenrüſtungen der beſondern Völker; von dem Urſprunge der verſchiedenen Feldzeichen, auch Wapen und Waffen-Schilder, u. d. m. das 12te Buch, in 6. Kap. Vom Blumenmahlen; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds; von der, dem Blumenmahler nothwendigen Kenntniß der Perſpectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; von Ordinirung der Blumen und ihrer Farben in Feſtonen und Bouqueten in zwey Kap. das 13te Buch, in 9. Kap. Von der Kupferſtecherkunſt; von der Kupferſtecherkunſt insgemein; von dem allgemeinen Wohlſtande ſo in einem ſchönen Kupfer erfordert wird; von dem Unterſchied der Kupferſtecher und der Etz- oder Radirkunſt; von dem Harſiren oder den Schraffirungen; von dem Tüpfeln oder Punctiren; von dem Radiren der Basreliefs; von der Kupferſtecherkunſt, und dem Anlegen der Schraffirung; von der ſchwarzen Kunſt handelt) — —

In deutſcher Sprache: Ein fremdes und wunderbares Kunſtbüchlein, allen Mahlern, Bildſchnitzern, Goldſchmiden . . . hoch nützlich zu gebrauchen, durch Heinr. Vogtheren, Strasb. 1537. 1540. 1543. 4. — Das Kunſt- und Ler-Büchlein Sebalden Behams, Malen und Reiſſen zu lernen, nach rechter Proportion, Maſſ und Austheilung des Cirkels, angehenden Malern und kunſtbaren Werkleuten dienlich, Frankf. 1546. 4. 1552. 1565. 1582. 1605. 4. mit 57 Holzſchn. (Ein Theil dieſes Buches, welches von Zeichnung der Pferde handelt, war bereits im J. 1528, Nürnb. 4. unter dem Titel: Dieſes Büchlein zeiget an, und lernet ein Maſſ oder Proportion des Roſſ . . . . erſchienen. Schon die Titel lehren, daß es eigentlich zu den Artikeln, Verhältniß, oder Zeichnung gehören würde; da es indeſſen gewöhnlich unter den eigentlichen Mahlerbüchern angeführt wird: ſo mag es auch hier ſeine Stelle unter ihnen einnehmen) — Joſt. Ammons Kunſt und Lehrbuch, in welchem Reiſſen und Mahlen zu lernen, 1tes Buch 1578. 4. 2tes Buch, Frft. 1580. 4. Zuſammen, mit dem Titel: Kunſtbüchlein, darin neben Fürbildung vieler Geiſtlicher und weltlicher hohes und nieder Standes Perſonen, ſo

dann

dann auch der Türkiſchen Kayſer und derſelben Oberſten Figuren, auch 7 Planeten, 10 alter Rittmeiſter und Befehlshaber, Reuterey und Contrafactur der Pferde, allerley Thurnier, Fechten, und dann etliche Helm . . . begriffen . . . Frft. 1599. 4. überh. 298 Bl. (Auch dieſes Werk würde eigentlich mehr zu dem Art. Zeichnung, als hieher gehören, ſteht aber nur hier, weil es, gewöhnlich als ein Werk von der Mahlerey angeführt wird) — L'Academia Tedeſca della Architectura, Scult. e Pittura: oder deutſche Academie der edlen Bau-Bild- und Mahlerey-künſte, Nürnb. 1675-1679. f. 2 Bd. mit Kupf. von J. Sandratt. Lat. mit Veränderungen, Nürnb. 1683. f. mit Kupf. Und was über die Mahlerey einzeln darin zerſtreut war, jetzt im 6ten Bd. der n. Ausg. Nürnb. 1773. f. (Chrſtn. Rhodius iſt als der lateiniſche Ueberſetzer des Werkes bekannt; nur der 1te Th. deſſelben beſchäftigt ſich mit der Theorie der Mahlerey; und der Verf. handelt, in 15. Kap. darin, De Invent. et Delineatione; de corp. hum. ſymmetria et proportione; de vero Imaginis decoro ejusque abbreviatione, ſ. Catagraphis; de affectibus ſ. perturbationibus animi; de coloribus; de picturis ſubactu aquario et ſubactu oleario, nec non in lapide factis; de diſtributione et commiſtione ſ. unione colorum; de Calligraphia, ſ. pingendi elegantia; de picturis hiſtoricis; de opere albario ſ. pingendis muris recentibus quod vulgo in Freſco vocant; de Pictur. Topogr. ſ. Campeſtr. et ſubdialibus; de pingendis veſtibus et pannis, de lumine et conclavi Pictoris, it. de picturis nocturnis; de color origine, natura et ſignificatione; de Pictura Sinenſium, it. de figuris ligno incidendis: nec non de Melanochalcographia ſ. figuris nigricantibus in aere effingendis) — Wilh. Stettlers Bericht von dem rechten Wege zu der Mahlerey, Bern 1679. 12. — Der curioſe Mahler, Dresd. 1679. 8. mit Kupf. — M. J. Dauws wohlunterrichteter, kunſterfahrner, galanter, doch aber zugleich erbaulicher Mahler, Copp. 1721. 8. verm. von Carl Bertram, ebend. 1755. 8. — Joſeph Widtmaißers Kunſtgründe der Zeichnung und Mahlerey, Wien 1731. 4. — Der wol-anführende Maler, welcher curiöſe Liebhaber lehrt, wie man ſich zur Malerey zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Gründe, Firniſſe und andre dazu nöthige Sachen verfertigen, die Gemälde geſchickt auszieren, vergülden, verſilbern, accurat laquiren, ſaubere Kupferſtiche verfertigen ſoll; nebſt einem Kunſtkabinet rarer und geheim gehaltener Erfindungen, aus eigener Erfahrung aufgezeichnet von Joh. Melch. Croecker, Jena 1736. 1743. 1753. 1764. 1778. 8. (Ob dieſes höchſt mittelmäßige Büchlein nicht ſchon zuerſt früher, als hier angezeigt, erſchienen iſt, weiß ich nicht. In der letzten Auflage ſind, der Vorrede zu Folge, allerhand Veränderungen vorgenommen worden; es beſteht eigentlich aus zwey Abtheilungen, wovon nur die erſte, und auch dieſe nur zum Theil, die Mahlerey betrift, und, in 39. Kap. von der Mahlerey und deren Hochachtung; von dem Nutzen des Zeichnens; von den Wiſſenſchaften, deren Erkenntniß zur geſchickten Mahlerey erfordert wird; von Farben; vom Frescomahlen; vom Mahlen aus freyer Hand; von Abtheilung und Maß des menſchlichen Leibes; vom Landſchaftmahlen; vom Gebrauch der Farben in einem Gemählde oder Schilderey; von Stellung der Glieder und deren Verkürzung in einem Bilde; vom Hiſtorienmahlen; von allerley Kleidern; ein Gemählde leicht nachzuzeichnen; von der Beſchaffenheit des Zimmers, ſo

zum

zum Mahlen erfordert wird; von der Erfindung der Oelfarben; von den nothwendigſten Stücken, ſo bey den Oelfarben ſeyn müſſen; von dem Farbenſtein, und den dazu gehörigen Läufern und Farbenſteinen; von den Pinſeln und deren unterſchiedlichen Art; vom Waſchfaſſe, worin die Pinſel reine gemacht werden; von Paletten; von allerley Geſchirren darin man ſo wohl die Oel-, als auch die Waſſerfarben behalten und aufheben ſoll; von der Staffeley, wie auf ſolcher gemahlt und wie die Bilder darauf beveſtigt werden; von den trocknen Oelen und Firniſſen, womit die Farben angemacht werden ſollen desgleichen wie das Lein-Oel zu läutern; von allerley Gründen auf Papier, Tuch, Holz, Stein und Metallen; von den Farben, welche zu den Oelfarben tauglich ſind; von weißen Farben; von gelben Farben; von rothen, grünen, blauen, braunen, ſchwarzen Farben; von Goldgründen, ſo wohl zu Matt- als Glanzgold; Holz und Bildſchnitzer-Arbeit ſchön weiß zu mahlen und zu poliren; Holzwerk auf mancherley Art mit Oelfarben und Adern zu mahlen; allerley Manieren, die Schattir- und Erhöhungen zu lernen, imgleichen, wie man mit Röthelſtein, Sineſiſcher Dinte, blauen Indig und andern Farben tuſchiren ſoll; von Reiß- und Zeichenkohlen; alte Oelfarbenbilder reine zu machen; ein Kupferſtücke zu mahlen, daß es ſich darſtellt, als ein mit Oelfarben gemahltes Bild. Die 2te Abtheilung enthält das ſo genannte Kunſtcabinet, und handelt von Arbeiten aus Wachs, Flockſeide, Gips u. d. m. ſo gar von Dinte und Siegellack und Licht machen; indeſſen wird auch hier in 2 Kap. (im 30ten und 31ten) gelehrt, wie man ein Kupferſtück auf ein Glas bringen, und ſolches ſchön mahlen kann, und wie allerhand Schrift, Blumen und Gemählde auf Glas zu mahlen ſind.) — Philoſophiſche Gedanken von der Mahlerkunſt, in dem Abriſſe von dem neueſten Zuſtande der Gelehrſamkeit, Gött. 1740. 8. St. 1. — Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt, Dresden 1754 und 1756. 4. Sendſchreiben über die Gedanken . . . ebend. 1755. 4. Erläuterung der Gedanken . . . ebend. 1756. 4. von Joh Winkelmann; Franz. Par. 1765. 4. Engl. Lond. 1766. 8. Von der Grazie in den Werken der Kunſt; im 5ten Bd. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 13 u. f. von Ebend. (Wegen ſeiner übrigen Werke ſ die Art Antik, Geſchmack, und die Folge.) — Anweiſung zu der Mahlerkunſt, worin nebſt deren Fürtreflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was wir zum gründlichen Verſtand der Mahlerkunſt wiſſen, und wie er ſich durch Uebung darin perfectioniren ſoll; nebſt einem gründlichen Unterricht von der Reiß- und Zeichen-, wie auch Illuminirkunſt, oder dem rechten Gebrauch der Waſſerfarben . . . Leipz. 1756. 8. (Ohngeachtet dieſes Werk nichts, als ein neuer Abdruck der Ueberſetzung von dem vorher angeführten Werke des W. Goeree ſeyn ſoll (ſ. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 8. S. 84. Anm. x) und auch auf dem Titel ſelbſt eine neue Auflage heißt: ſo wird es doch nicht für Ueberſetzung ausgegeben; und ſein Innhalt mag alſo hier ſeinen Platz finden. Es beſteht eigentlich, wie ſchon der Titel beſagt, aus drey verſchiedenen Schriften, wovon die erſte, in 7 Abtheil. eine Anweiſung zu der Praktik, oder Handlung der allgemeinen Schilder oder Mahlerkunſt enthält, aber nicht ſo wohl von der Kunſt, als dem, was der Mahler wiſſen ſoll, und von den Vorzügen und dem Nutzen der Mahlerey handelt. Die zweyte S. 138 u. f. enthält die Anweiſung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunſt, und

wird bey dem Art. Zeichnung näher angezeigt werden; die dritte, S. 265 u. f. die Illuminir- oder Erleuchte-reykunſt, oder den rechten Gebrauch der Waſſerfarben, darinnen derſelbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch, ſo wohl zu der Mahlerey, als Illuminirung und Erleuchterey kürzlich gezeigt wird;" und handelt zuerſt, in 14 Abth von den Farben und Geräthſchaften, die man im Illuminiren oder Erleuchtern gebraucht; von dem Bley und Muſchelweiß, deſſen Vermiſchung und Gebrauch; von der blauen Farbe, deren Arten, Miſchung, u. ſ. w. von Zubereitung, Miſchung und Gebrauch der gelben Farben; von Zubereitung, Miſchung, u. ſ. w. der grünen Farben; von Zubereitung u. ſ. w. der braunen Farben; von Zubereit. der ſchwarzen Farben; von der Anfeuchtung und Einweichung der Waſſerfarben; wie man den Waſſerfarben helfen ſoll, wenn ſie nicht wohl flieſſen oder auf dem Papier haften wollen; wie man ſeine Farben zum Gebrauch rein halten ſoll; wie man das Papier, oder die Kupferſtücke, darauf man mahlen, oder illuminiren und erleuchtern will, leimen oder planiren und feſte machen ſoll; von etlichen allgemeinen Dingen, welche in dem Anfärben und Waſſerfarben zu wiſſen und zu beobachten nöthig ſind; von den Farben und den Ortern, welche man in einem Kunſtſtücke, das man illuminiren will, erſt ſoll anlegen. Hierauf folgt, in 17 Abtheil. S. 307. die Illuminir- oder Anfärbekunſt, nähmlich, von der Uebung und dem Gebrauch der Waſſerfarben; wie man allerhand Lüfte, nach Beſchaffenheit des Gewitters anlegen, behandeln und färben ſoll; von den Gründen und unterſchiedlichen Mauern der Gemächer und Kammern; wie man allerhand nackte Bilder mit Waſſerfarben anſtreichen und mahlen ſoll; wie man allerhand Haare der Männer, Frauen und Kinder anſtreichen und färben ſoll; wie man allerhand Bäume, Stiehle, Aeſte, Schiffe, Bauerhäuſer und ander Holzwerk anfärben ſoll; von der Anfärbung der Städte, Schlöſſer und verfallenen Gebäude, es ſey auf dem Vorgrund, oder von fern im Verſchießen; wie man allerhand Klippen, Stein, Felſen, u. d. m. mit Farben anſtreichen ſoll; wie man allerhand Landſchaften, Berge, Bäume, Felder u. d. m. anfärben ſoll; wie man den fürnehmſten vierfüßigen Thieren ihre gehörige Farbe geben ſoll; wie man allerhand kriechende und giftige Thiere anfärben ſoll; wie man den fürnehmſten Vögeln und Federvieh die eigentliche Farbe geben ſoll; wie man allerhand Waſſer und Fiſche eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Baumfrüchte eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Erdfrüchten die Farbe anlegen ſoll; wie man die fürnehmſten Blumen des Feldes eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Gold, Silber, Kupfer, Zinn- und Eiſenwerk anlegen und färben ſoll.) — Betrachtungen über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. 2 Th. von Chriſtn Lud. von Hagedorn. Franz. von Mich. Huber, Leipz. 1775. 8. Verſchiedene derſelben waren vorher in den 6-9ten Band der Bibl der ſchönen Wiſſenſchaften eingerückt worden. Ihr Innhalt iſt hoffentlich zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihn anzuführen.) — In Joh Sam. Hallens Werkſtäte der Künſte, Brandenb. 1765. 4. u f. handelt der 9te Abſchnitt des erſten Theiles von der Mahlerkunſt. — Laokoon: oder über die Gränzen der Mahlerey und Poeſie . . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, 1ter Th. Berl. 1766. 8. Mit einigen Zuſätzen, 178 . 8. Engl 1767. 8. Zu vergl. mit dem 1ten der kritiſchen Wälder, (Riga) 1769. 8. — Theoretiſche Abhandlungen über die Mahlerey und Zeichnung, darinnen die Grundſätze zur Bildung eines guten

ten Geſchmackes in dieſer Kunſt vorgetragen werden, Frankfurt und Leipzig 1769. 8. (Hr. Meuſel ſchreibt in ſ. gel. Deutſchland, Lemgo 1772. dieſes Werk dem Mahler Carl Schneider, und in dem Nachtrage, Lemgo 1774 8. dem Hrn J. G. B. von Wichmannshauſen ein ähnliches Werk zu; welcher der Verf. iſt, weiß ich nicht; wahrſcheinlicher Weiſe iſt er aber ein Schweitzer; denn in der Einleitung gedenkt er des Bildhauer Hurdters, als ſeines Landsmanns; aber, was er von ihm ſagt, daß er nähmlich ein Mahler und der einzige Originalkopf ſeines Vaterlandes gewesen, giebt einen geringen Begriff von ſeinen Kunſtkenntniſſen. Er handelt, zuerſt, in 12 kurzen Abſchnitten, von der Mahlerey, als von hiſtor. Gemählden, der Mythol. Allegorie, ſatyr. Gemählden, u. ſ. w. von karakteriſtiſchen oder Portraitmahlereyen; von Landſchaft- See und Schlachtſtücken; von Frucht- Blumen- und Inſectmahlereyen; von verjüngter oder Miniaturmahlerey, von der Zuſammenſetzung; von dem Ausdruck der Leidenſchaften; vom Erhabenen; von dem Ueblichen oder Koſtume; von den Gratien; von den beſten Meiſtern aller obbenannten Gattungen von Mahlereyen; von Kunſtwörtern; und hierauf in 14 Abſchn. von der Zeichnung, als, was die Zeichnung ſey, in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verſchiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathſam ſey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung beſteht; vom Zuſammenſetzen im Zeichnen; von den Stuffen und Wachsthum der Zeichnungen; von der Proportion; von der Anatomie; von der Falten-Ordnung; von Kupferſtichen, der Schwarzkunſt, Holzſchn. und Radiren; von der nachahmenden Zeichnung; wie man von Mahlereyen und Zeichnungen urtheilen ſoll, alles in leeren Worten!) — Köremans Natur und Kunſt in Gemählden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferſtichen, Leipz. 1770. 8. 2 Th. von Frz. Chrſtph. von Scheyb. (Der Verf. handelt, im 1ten Bde. in einer Einleitung, von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Mahlerkunſt, und hierauf, in 21 Kap. von der Begierde zu mahlen; von freundſchaftl. Kunſtrichtern der Mahlerey; von verſchiedenen Meynungen und Anmerk. über die Mahlerey; vom Wege zur Kunſt zu gelangen; von der Neigung zu einer Art zu mahlen; vom Urtheile des Publikums, der Schmeichler und ſeichten Bewunderer; von Betrachtung großer Meiſterſtücke; von ungeſchickten und unwiſſenden Kennern und Kunſtrichtern; von den Vortheilen des Pinſels; von der Richtigkeit des Umriſſes, und von dem Verhältniß des menſchlichen Körpers; von der Zuſammenfügung verſchiedener Theile in zierliches Ganzes; von der Eigenliebe eines Mahlers, und von ſeinen durch Lobeserhebung vermehrten Fehlern; vom beſondern Geſchmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen; vom Gratioſen oder Anmuth; vom Naifen und Reizenden des Pinſels; von Vermeidung des übertriebenen Eigenſinns; von dem reizvollen Collorit Titians; von dem zierlichen Umriſſe der antiken Bildhauerkunſt; vom guten Geſchmack in der Kleidung und den Falten; von dem Ausdruck der natürlichen Schönheit und derſelben getreuen Nachahmung; von den Gemüthsregungen oder Leidenſchaften; von den Wirkungen, ſo die Gemüthsregungen im Angeſicht verurſachen. Hierauf folgen zwey Abhandl. von der Art und Weiſe die Umriſſe zu verfertigen und zu zeichnen, und vom Gebrauch der Farben; und ein Verſuch, was für Eigen-

ſchaften

ſchaften zur Mahlerkunſt erforderlich ſind. Der 2te Bd. enthält, zuerſt, eine Abhandl von der Bildhauerkunſt und einigen Werken derſelben; und hierauf folgen, S. 151. Kurze Wiederhohlung einiger Kunſtregeln für junge Mahler; Elyſium über die Nachahmungskunſt oder die ſo genannte Portraitmahlerey; die Perſpectivkunſt in der Mahlerey; vom Kupferſtechen; von der ſchwarzen Kunſt, von einigen Mahlern, Bildh. und ihren Werken; Beſchr. verſch. Gemähldе; Nachr. von moſaiſchen Gemählden; von der Architectur; von der Verz. à la Grecque. Ein Anhang, S. 460 enthält ein Schreiben über die ſo genannten grotesken Mahlereyen, eine Abhandl von Mauergemählden oder Fresco; den Kenner der Kunſt im Traum; und ein paar Aufſätze vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künſte; und vom Verdienſte der alten italieniſchen und deutſchen Mahler.) — Von eben dieſem Verfaſſer iſt: Oreſtrio von drey Künſten der Zeichnung, mit einem Anhang von der Art und Weiſe, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen, auch in Edelſteine zu graben.... Wien 1774. 8. 2 Th. (Beyde Theile enthalten 73 Abſchnitte folgenden Innhaltes: Ueber Urſprung und Bedeutung des Wortes Akademia; Alterth. der drey Künſte; Idea, woher und was ſie ſey; die Schönheit; Pouſſin von der Mahlerkunſt und von der Schönheit, Uebung im Nachmahlen; Beurtheilung der Kunſt; die heutige Mahlerey; Hülfsmittel zum Mattel, Bücher, Gedichte u. d. m.; Ged. über die Kunſt von H. Wille; das Gleichgewicht der Mahler oder die nichtswürdige Waage des de Piles; der gute Freund und Rathgeber des Mahlers; die Auferſtehung der Kunſt zu Zeiten des Giotto; die Wolgereimtheit (Eurythmia), die Symmetria od. Gleichförmigkeit; die Allegoria; der Ausdruck der Affecten, Tugenden und Leidenſchaften; die Falten in Kleidungen; das Colorit; das Coſtume; Landſchaftmahlerey; der mahleriſche Raub; die Erfindung; Anord. der Figuren; Zeitvertr. und Kurzweile der Mahler; der glückliche Stand der Mahler; der Werth und Unwerth der alten Griechen u. Römer; Neid, Eiferſucht, Mißgunſt unter den Künſtlern; Verachtung der ſo genannten antiken Arbeiten; Nichtswürdige Schule der Zeichnung; Beyträge zur Geſch. der älteſten gr. Mahler; Portraitmahlerey; gefährliche Kunſtrichter; die Zurückkunſt der Mahler und Künſtler aus Griechenl. in Italien; das jüngſte Gericht von Mich. Angelo; Beobacht. über alte gr. röm und heutige Mahler; Raph. und Mich Angelo (1r. Th.) Von dem in Deutſchland neuen Worte, Nüance; Gedanken des Mahl C. A. du Fresnoy über die vornehmſten Mahler aus dem letzten Jahrhundert; Ant. R. Mengs; Raph. Schüller im Vatican; Titian; verſchiedene Briefe von Aretin an die Mahler ſeiner Zeit; Gemählde von Landesgegenden; Kupferſtecher; Lebensart der alten Künſtler; Rabdographia, od. die Kunſt geſchwind zu mahlen; Camera optica; Ein gemahltes Schlafz. zu Caprarola; Rom und Paris in Anſehung der drey Künſte der Zeichnung; Samml. von Kunſtſachen; die Architectur, Verzierung der Architectur; Verz. in den übrigen Künſten der Zeichnung; Groteske Verzierungen; das Publ. nützt dem Künſtler, Köremon und Oreſtrio; Oreſtrio an Köremon; die Schule der Zeichnung; Triumph der Ignoranz; Schr. an Oreſtrio; Anmerkungen; die Kunſt, Portr. in Edelſtein zu graben; Art und Weiſe in Diamanten zu graben; Abdrücke von Gyps, Glas und Schwefel zu machen) — Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey von Ant. Tiſchbein, Hamb. 1771. 8. (Das Werk iſt in

zwey

zwey Theile abgetheilt, wovon der erſte, im 1ten Buche von den Gründen der Mahlerey; als von der Nachahmung, dem Geſchmack und der Schönheit; im 2ten von den Hülfsgründen der Mahlerey, als Geometrie, Optic, Perſpectiv, Baukunſt, Anatomie, Proportion und Ponderation; im 3ten von der Gelehrſamkeit und Wiſſenſchaft des Mahlers, als vom Coſtume, von der Bekleidung; von den Leidenſchaften, von der Wiſſenſch. der Sinnbilder, und vom Antiquen und Modernen: im 4ten von den Gegenſtänden der Mahlerey, als hiſtoriſchen, mythologiſchen, allegoriſchen und phyſikaliſchen; im 5ten von der Handlung des Mahlers, als vom Anfang in der Zeichnung, von der Invention, Compoſition, Zeichnung des Nackenden und der Staffirung; im 6ten von der Bemahlung unterſchiedlicher Objecte, als der Häuſer, Theater und der Staffeleygemählde: und der zweyte, im 1ten Buche von der unterſchiedlichen Vorſtellung der Objecte durch die Geſchichte, Fabel, Portrait, Landſch. Geſellſchaften, Thiere, Blumen und Früchte, Gebäude und Verzierungen, im 2ten von der verſchiedenen Art zu mahlen, als Großmahlen, Kleinmahlen, in Oelfarben, Waſſerfarben, von Fresco, Miniatur und Paſtell; im 3ten vom mahleriſchen Schönen, als vom Schönen überhaupt, vom Schönen in freyer Luft, vom Schönen in verſchloſſenen Orten, von der Ordonnanz dunkler Objecte gegen helle Gründe, von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, vom Ordiniren ungleicher Objecte, von den Gründen; im 4ten von Licht und Schatten, als der Betagung überhaupt, vom Sonnen- und gemeinen Licht, vom natürlichen Schatten, von Schlagſchatten, vom Mondenlicht, vom Fackel- oder andern Licht, von der Reflexion; im 5ten von den Farben, als von den Farben nach der Optik, von der Harmonie und Haltung der Farben, von der Ordnung derſelben gegen einander, von den Localfarben, von Licht und Schattenfarben, von Mezzotinten, vom Unterſchied des Colorit im Groß und Kleinmahlen; im 6ten von der Bemahlung, als von Führung des Pinſels, vom Untermahlen, vom Ausmahlen, vom Retouchiren handelt. Uebrigens will der Verf. ſ. Schrift nur für ſeine Schüler geſchrieben haben.) — Unterſchied der freyen und mechaniſchen Malerey practiſch erklärt, von E. L. D. Huch, Halle 1773. 8. (Die erſte unterſcheidet, dem Verf. zu Folge, ſich von der letztern, durch den Ausdruck der Neigungen und Leidenſchaften; durch das Genie und Begeiſterung, durch die Erhebung über alle Grenzen, und durch die Erhebung zu einer Wiſſenſchaft. Uebrigens iſt die Schrift eine Anwendung der allgemeinen Vernunft- und Redekunſt auf die Mahlerey, und daher ein wenig poßierlich ausgefallen.) — Das Studium der Zeichenkunſt und Mahlerey für Anfänger; nebſt der Terminologie in dieſen beyden Künſten, einem Verz. der berühmten Mahler, der verſchiedenen Schulen, der jetzigen Academien der Mahler, Bildhauer und Baumeiſter in Europa in alphabetiſcher Ordnung, und der einem Künſtler nöthigen Bücher, von Chrſtn. Lud. Reinhold, Gött. 1773. 8. mit 45 Kpfrn. (Das Werk beſteht aus 356 §§. deren Innhalt hier nur unnöthigen Raum wegnehmen würde, da ſie alltägliche Sachen, ſchlecht geſagt, enthalten.) — Von eben dieſem Verfaſſer ſind: Syſtem der zeichnenden Künſte, nebſt einer Anleit. zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegor. Attributen, nach der Sulzerſchen Theorie, für angehende Mahler u. ſ. w. auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, mit 40 Kpfrn.

Münſter 1784. 8. (Das Werk iſt in 29 Abſchn. abgetheilt, und dieſe handeln: von der Zeichnung; von den geometriſchen Anfangsgründen; von der Anwend. der geometr. Anfangsgründe; Anwendung der Flächen; was das Studium der Zeichenkunſt enthält; von den Studien überhaupt; von den Nebenſtudien zu hiſtor. Stücken; Studien zu architect. Riſſen; Studium zu Menſchen; von dem Ausdruck der Leidenſchaften; die Kunſt zu ſchattiren; Uebergänge vom Licht zum Schatten; Arten des Lichtes und Schattens; Mittel zum Zeichnen und Schattiren; Beſchäftigungen mit der Schattierkunſt, vom Kopiren, von der Nachahmung; von der Bekleidung; von der Zeichnung nach Runden. von der Zeichnung nach dem Leben; von den, einem Zeichenmeiſter nothwendigen, mechaniſchen Keñtniſſen; von der Ausführung gezeichneter Stücke; von Licht und Schatten überhaupt; von der Perſpectiv; von den verſchiedenen Manieren im Zeichnen; vom Nutzen der Zeichenkunſt; vom Skizziren, u. d. m von der Allegorie u. d. m.) — Als eine Fortſetzung dieſes Buches erſchien, von eben dieſem Verf. die Zeichen- und Mahlerſchule oder ſyſtemat. Anleit. zu den Zeichen- Mahler- Kupferſtecher- Bildhauer- und andern verwandten Künſten . . . mit 45 Kpfrn. Münſter 1786. 8. (Das Werk enthält 29 Abſchn. als von der Mahlerey überhaupt; von der Farbengebung; von der Ausübung der Mahlerey; vom Kolorit; vom Laſſiren und Pickiren; von der Haltung, von den verſchiedenen Arten der Mahlerey; von den Manieren im Mahlen; von den Geſchlechtern der Gemählde, von der Anordnung; vom Ton; vom Geſchmack; vom Guten, Schönen und Reitzenden, die Charakteriſtik; vom Schicklichen u. Ueblichen, von den Einheiten; vom Pathos und Ethos; von dem mahleriſchen Erfinden; von den Sinnbildern; Terminologie der bildenden Künſte (die, zum Theil, ſchon in der erſten Schrift des Verf. ſich findet.) Anatomie der bildenden Künſte; von den Verhältniſſen des menſchlichen Leibes; die Aezkunſt; die Kupferſtecherkunſt, die Schwarzkunſt; die gekörnte Kreidemanier; in Aqua tinta zu arbeiten: die Kupferdruckerkunſt; das Formſchneiden. — Was dieſen beyden Werken noch zu einem vollſtändigen Syſtem der Kunſt fehlte, wollte der Verf. in der „Akademie der bildenden ſchönen Künſte, nebſt einer vollſtändigen Mythologie oder Beſchreibung der Muſter der Alten . . . mit 14 Kpfrn. Münſter 1788. 8." liefern. (Das Werk enthält vierzehn Abſchnitte, als von den Verhältniſſen, Eigenſchaften der Schönheit an alten Werken der Bildhauerkunſt; Mythologie für die zeichnenden ſchönen Künſte; Geſchichte der Mahlerey; Geſchichte der Kupferſtecherkunſt, von der Steinſchneide- und Steinetzkunſt; Geſchichte der Kunſt in Stein zu ſchneiden; die Bildhauerkunſt; Geſch. der Bildhauerkunſt; von den Schulen; von den Akademien; Verz. der vornehmſten Gallerien und Kunſtkabinette; Verz. der älteſten und neuern Künſtler; Bibl. der zeichnenden ſchönen Künſte. Schon dieſer Innhalt lehrt, daß der Verf. in dieſem Werke mancherley aus ſeinem ganz erſten wieder aufgewärmt hat. Und manches iſt wieder, wie z. B. der Abſchnitt von Akademien, und der von der Bibl. der ſchönen Künſte, ſo wie der von den Gallerien, buchſtäblich, aus der, in der Folge vorkommenden Akademie der bildenden Künſte von Prange abgeſchrieben. Andre Abſchnitte ſind äußerſt leer und zugleich voller Fehler; z. B. in dem Verz. der vornehmſten Gallerien und Kunſtkabinette iſt die bekannte Gallerie von Luxenburg unter die eigentlichen Gemählde- Sammlungen geſetzt,

ſetzt, zu Wien eine Sammlung des Prinzen Eugen, die ſchon, vor einem halben Jahrhunderte verkauft worden iſt, und dafür die, von mehrern ſolchen, noch exiſtirenden Sammlungen gedruckten Verzeichniſſe, nicht angeführt) — Noch hat eben dieſer Verf. einen „Plan über die Zeichenkunſt und Malerey, Osnabr. 1773. 8.“ drucken laſſen, der nichts, als Ueberſchriften von Kapiteln enthält. — C. L. Junker Grundſätze der Mahlerey, Zür. 1775. 8. (Die Ueberſchriften darin ſind: Geſchichte; Portrait; Geſellſchaftsſtücke; Landſchaft; Schlachtſtücke; Blumenſtücke; Zuſammenſetzung; Coſtume; Pathos; vom Erhabenen; Schönheit u. Grazie; Drapperie; Wahrheit; Grenzen und Vereinigungspunct zwiſchen Poeſie und Mahlerey; Werth und Einfluß; Antike; Genie; Artiſt; vom Urtheil; Erfindungen; Geſchichte der Kunſt; Mahlerſchulen. Alles ſehr flüchtig hingeſchrieben, und größtentheils aus andern Büchern geſchöpft.) — Chrſtn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte . . . Halle 1778. 8. 2 Bde. (Der 1te Band beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, nach einer allgemeinen Einleitung, in 17 Abſchnitten, theoretiſche Abhandl. von den bildenden Künſten enthält und von der Geometrie in der Zeichnungskunſt, die erſte Stuffe der Zeichnungskunſt (in 9 Kap. vom Licht und Schatten (in 3 Kap.) von der Drapperie; von dem Ausdruck (in 3 Kap.) von der Erfindung und Anordnung; von der Perſpectivkunſt; von der Anatomie; von der zweyten Stuffe der Zeichenkunſt, von dem Copiren; von der Farbengebung; von der Portraitmahlerey; von der Landſchaftmahlerey; von den übrigen Gegenſtänden der Mahlerey; von der Beurtheilung eines Gemähldes; von der Bildhauerkunſt, und von der Baukunſt, handelt. Der zweyte Theil begreift die praktiſchen Abhandl der bildenden Künſte, und beſteht aus 14 Abſchn. als vom Tuſchen und Illuminiren; von der Miniaturmahlerey; von den übrigen Arten der Waſſermahlerey; practiſche Handgr bey mathemat. Riſſen; von der Paſtellmahlerey; von der Oelmahlerey, vom Freskomahlen; von der moſaiſchen Arbeit; von der Email- und Porzellänmahlerey; von der Glasmahlerey; von der Wachsmahlerey; von dem Kupferſtechen, von der Bildhauerkunſt; von der Steinſchneiderkunſt. Der 2te Band, als der dritte Theil des Werkes, enthält in 13 Abſchn. die Geſchichte der Kunſt zuerſt im Allgemeinen, und dann der einzeln ſchönen Künſte, ein Verz. von den Akademien, von den berühmteſten Gallerien; (wo auch die Luxenburger Gallerie als ein Cabinet angeführt iſt) von der Einrichtung der Kunſtkabinette; von den berühmteſten Künſtlern, von Schriften über die bildenden Künſte, und von Kupferſtechern und Formſchneidern.) — Von eben dieſem Verf. iſt noch die Schule der Malerey, Halle 1782. 8. — (Nach einer kurzen Einleitung, und einer Erklär. der vornehmſten Kunſtwörter in der Mahlerey, wird, in dem 1ten Abſchn. von der Geſchichte der Mahlerey und den bekannten Schulen, im 2ten von den verſchiedenen Arten der Mahlerey, und im 3ten von den Farben und ihrer Anwendung gehandelt.) Vorleſungen über die zeichnenden Künſte, für die Zöglinge der Kunſtakademien, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (Der Vorleſungen ſind eilfe, als: Ueber die zeichnenden Künſte und deren Verbindung mit den ſch. Wiſſenſchaften; über den guten Geſchmack, Nachahm. der ſchönen Natur, und Studium der Antike; von dem Einfluſſe der Künſte auf die Wiſſenſch. Handl. Manufacturen und Handwerke; eine kurze Geſch. der Kunſt; über die Bildung

des künftigen Künſtlers; über die Zeichnung; Vorſchlag zu einer kleinen Bibl. für Künſtler; über die Mythologie; über das Uebliche; über die Erfind. und die Allegorie; über den Ausdruck. Ein zweyter Band iſt nicht erſchienen; und in dem erſten ſucht man beſtimmte, durchgedachte Dinge vergeblich.) — Theoret. und pract. Anweiſung zur Zeichen- und Mahlerkunſt . . für Anfänger dieſer Wiſſenſchaften . . . von C. D. H. mit K. Altona 1788. 8. (Das Werk enthält 16 Abſchn. als von der Zeichenkunſt überhaupt, von den erſten Anfangsgr. der Zeichenkunſt; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunſt; über das Zeichnen nach dem Leben; von der Kleidung, Manier der Falten, u. ſ. w. Art und Weiſe den Gliedermann mit Vortheil zu gebrauchen; von der Mahlerkunſt; von der Proportion der Glieder; von der Anatomie; von dem Gewichte und der Bewegung; vom Schatten und Licht; vom Wiederſchein; von der Perſpectiv; einige Anm. über verſchiedene Gegenſtände der Mahlerey; vom Hiſtorien Mahlen; über die verſchiedenen practiſchen Theile der Mahlerey, als Illuminiren, Miniaturmahlerey, u. d. m. Der Verf will den Laireſſe und da Vinci bey ſeiner Arbeit zum Grunde gelegt haben.) — Bibliothek für Mahler, Zeichner, Formſchneider, Kupferſtecher, Bildhauer . . . in Briefen von C. Lang, Erl. 1789. (Auszüge aus Webbs, Mengs, Hagedorns, Junkers und a. Schriften mehr) — Als Fortſetzung des Werkes, von eben demſelben Verf. Briefe für Mahler, Zeichner, Formſchneider, Kupferſtecher und Bildhauer . . . Frft 1791 , 1792. 8. 2 Th. (Ausz. aus Büſchings Geſch. der zeichnenden Künſte, aus Hagedorn, de Piles Einleitung, Ardinahello, Joſ. Reynolds Reden, der theoret. Abhandl. v. d. Mahlerey, Reinholds Stud. der Zeichenkunſt und den Crit. Bemerkungen über die Fehler der Mahler.) — Magazin für bildende Künſte, München 1791. 8. (Enthält Sonnenfels Rede über die Lectüre, Hemſterhuis Schrift über die Bildhauerey, Künſtlerſtolz aus dem Journ. von und für Deutſchland, Klopſtocks Urtheil über Winkelmanns Ged von der Nachahmung.) — Mahler-Theorie oder kurze Leitfaden zur hiſtor. Mahlerey für Anfänger, von Chriſtph. Feſel, Wirzb. 1792. 8. (Das Werk iſt in 2 kurze Abſchn. eingetheilt, wovon der erſte von der Mahlerey überhaupt, als Zeichnen, Anatom Kenntniß des Menſchen, Perſpektiv und Architectur, Gewänder, Compoſition, Gruppirung, Kontraſt und Skizziren, der zweyte vom Colorit oder Miſchung der Farben, als Miſchung der Farben, Mezzo tinto, Harmonie, Ruhe des Auges, oder Verbindung des Schattens und Lichtes, Luftperſpectiv, Untermahlen und Uebermahlen, Retouchiren, und Führung des Pinſels handelt) — — S. übrigens die verſchiedenen, von einzeln Gattungen, der Mahlerey handelnden Artikel, als Encauſtiſch, Glasmahlerey, Miniatur, Paſtell, Schmelzmahlerey, u. d. m. ſo wie die Art. Ausdruck, Erfindung, Farben, und d. m. — —

Vermiſchte Schriften über die Mahlerey, in lateiniſcher Sprache: De erroribus Pictor. Diſſert. Mart. Friſii, Hafn. 1703. 4. — De Pictura, Diſſert. jurid. Pet. Müller, Ien. 1712. 4. — De Pictura honeſta ac utili, Progr. Auct. Brunquell, Ien. 1733. 4. — De Pictura famoſa, Diſſert. C. F. Voit a Berg, Ebend. 1703. 4. — De eo quod juſtum eſt circa picturam, Diſſertat. Fichtneri, Altorf. 4. — Super Privilegiis Pictor. Lib. ſing. G. Theoph. Boerneri, Lipſ. 1751. 8. — De probatione per picturas in ſacris, Diſſert. Franc. Ant. Durr, Mogunt. 1779. 4. — De Pictura contumelioſa, Diſſ. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — — In italieniſcher Sprache:

che: In den Lezioni di M. Ben. Varchi, Fir. 1549 und 1590. 4. handelt die zweyte, qual ſia più nobili la Pittura e la Scultura. — Tratt. della nobiltà della Pitt. compoſto ad inſtanza della Ven. Comp. di S. Luca, e della nob. Acad. de' Pittori di Roma, da Rom. Alberti . . . R. 1585. 4. Pav. 1604. 4. — Gli Onori della Pittura, e della Scult. Diſc. di Gianp. Bellori, Luc. 1677. 4. — I Pregi della Pittura, di Dom. Palletta, R. 1688. 8. — La Pittura in giudizio, ovv. il Bene delle oneſte Pitture, ed il Male delle oſcene, di C. Gregor. Roſignoli, Ven. 1696. 12. Bol. 1697. 12. — Le tre belle Arti in lega con l'armi per difeſa del a religione, Oraz. di Vinc. Luccheſini . . . R. 1716. 8. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Arch. da Nic. Fontingueri, in dem 2ten Bde. der Proſe degli Arcadi, R. 1718. 8. — Oraz. de la Pittura, Scult. ed Archit. giovano per l'acquiſte delle ſcienze, da Vinc. Santini, ebend. im 3ten Bde. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Archit. da Giamb. Aleſſ. Moreſchi, Bol. 1781. 8. — Eſame ragionato ſopra la nobiltà della Pittura e della Scult. per Nic. Paſſeri di Faenza . . . Nap. 1783. 8. — — In ſpaniſcher Sprache: Diſcorſos apologeticos en que ſe defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, por Juan de Butron, Mad. 1626. 4. — Por el Arte de la Pintura, p. D. Juan de Xauregui, Mad. 1633. 4. — Auch ſoll von Calderon ein Tratado de la nobleza de la Pintura vorhanden ſeyn, welchen ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — — In franzöſiſcher Sprache: Eloge de la Peinture, p. Phil. Angele, P. 1642. 12. — In den Variétés litter. Bd. 2. S 383. findet ſich ein Brief über die, in der Folge vorkommende Raccolta di Lettere, worin das Weſentliche über die Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Mahlerey und Bildhauerey ausgezogen iſt. — Ichnographie, ou Diſc. ſur les quatre Arts d'Archit. Peinture, Sculpt. et Grav. avec des notes hiſtor. coſmogr. chronol. généalog. et Monogrammes, Chiffres, Lettres initial. Logogr. . . p. Mr. Hebert, Par. 1767. 12. 5 Bde. — — In engliſcher Sprache: A Parallel between Poetry and Painting, von Dryden, als Vorr. zu ſ. Ueberſ. des du Fresnoy, Lond 1695. 4. — Die zweyte Abhandlung in J. Harris Three Treatiſes . . Lond. 1744. 1770. 8. Deutſch, Danz. 1756. 8. Beſſer, Halle 1780. 8. Enthält eine Unterſuchung über die Aehnlichkeit, Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Tonkunſt, Mahlerey und Dichtkunſt. — Etwas über die Mahlerey, aus dem Engliſchen, im 1ten St. des 3ten Bds. der Monathſchr. der Akademie der Künſte zu Berlin. — — In deutſcher Sprache: Beantwortung der Frage: Iſt die Mahlerey einem Staate nützlich von J. F. C. in den Betrachtungen über verſchiedene Gegenſtände, Hamb. 1763. 8. S. 156. — Freye Gedanken über die Mahlerey, im 6ten Bde. S. 95. der Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens. — Ermunterung zur Lectüre, an junge Künſtler, von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. und im 8ten Th. ſ. Schriften. — Von den Verdienſten der Mahlerey um die Tugend, eine Abhandlung im 6ten Bd. der Neuen Bibl. der ſch Wiſſenſchaften. — Von der moraliſchen Einwirkung der bildenden Künſte, eine Rede von C. L. L. Hirſchfeld, Leipzig. 177 . 8. — Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergeſpräch von Herder, im Merkur und in der erſten Samml. zerſtreuter Blätter, Gotha 1785. 8. S. 133 — Dichtung und Mahlerey, vergl. im

6ten St. des 2ten Bandes der Monatsſchr der Akademie der Künſte zu Berlin — —

Wörterbücher, welche die Mahlerey, oder die bildenden Künſte überhaupt, näher angehen, als: Dictionaire abrégé de Peinture et d'Architecture, où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres, et des architectes célébres, et une Deſcription ſuccincte des plus beaux ouvrages de peinture, de ſculpture et d'architecture, ſoit antiques, ſoit modernes, Par. 1746. 8 2 Bd. (von dem Abt Marſy) — Dictionaire portatif des beaux arts, par Mr. La Combe, Par. 1752. 1759. 8. 3 Bd. — Dictionaire portatif de peinture, ſculpture et gravure ... avec un traité pratique des differentes maniéres de peindre, par D. Ant. Joſ. Pernetty, Par 1757. 8. Deutſch, Berl. 1764. 8. — Dictionaire iconologique, ou Introduction à la connoiſſance des Peintures, Sculpt. Eſt. etc... par Mr. D. P. (Peezel) Ber, 1756. 12. Gotha 1758 8. Ebend. deutſch 1759. 8. — Dizzionairo portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, ſcoltura, intaglio etc colla Vita de' più celebri Profeſſori delle medeſime arte, Ven. 1758. 8. — Kurzes Mahlerlexicon, oder Vorbereitung zur nähern Kenntniß alter und guter Gemählde ... durch L. v. W. (Winkelmann) Regensb. 1779. 8. Augsb. 1781. 8. — Erklärung der nöthigſten Kunſtwörter in der Mahlerey ... von F. P. L. Bartſcher, Detmold 1787. 8. — — Ferner, Ueber das Aufputzen der Gemählde, ein Brief von Luigi Crespi, in der Raccolta di Lettere ſulla pittura etc. — — Ueber das Uebertragen eines Gemähldes auf eine andre Leinwand, ein Aufſatz, im 14ten Bd. S. 205. des Hamburgiſchen Magazines. — — Ueber die Erhaltung der Gemählde: Recueil des Memoires et diverſes experiences, faites au ſujet de la conſervation des tableaux avec un diſcours ſur l'incorruptible, par Mr. G. Dagly, Berl 1706. 8. — —

Zur Kenntniß des Zuſtandes, der Eigenheiten und Geſchichte der Mahlerey in verſchiedenen Zeiten, und bey verſchiedenen Völkern; als über den Urſprung und das Alter derſelben: Traité de l'origine de la peinture, in dem Extraord. des Merc. gal. Avr. 1669 Bd. 6. S. 42 - 61. — De picturae uſu et origine, Diſſertat. Ioa. Nic. Funcii in ſeiner Diſſertat. acad. Lemg. 1746. 8. S. 470 - 494. — Lettera dell' origine, uſo ed abuſo della pittura, in den Lettere ſcelte del Ab. Piet. Chiari, Ven. 1750. 8. S. 172 - 179. — De l'ancienneté de la peinture, von Fraguier, in dem 1ten Bd der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im neuen Bücherſaal der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 180 - 234. — Ueber den Urſprung und die Geſch. der Kunſt, von G. W. Studemund, Jena 1767. 8. — Der Mahlerey überhaupt: Hiſtoire des Arts qui ont raport au deſſein, div. en trois livres, où il eſt traité de ſon origine, de ſon progrès, de ſa chute et de ſon retabliſſement ... p. P. Monier, Par. 1698. 1705. 8. Engliſch, Lond. 1699. 8. (Das erſte Buch enthält 14 das zweyte 13, das dritte 22 Kap. Der Verf hält ſich vorzüglich bey Italien auf; jedoch gedenkt er auch der Fortſchritte der Kunſt in den Niederlanden und Frankreich. Den Geiſt der Kunſt, ob er gleich ſelbſt Mahler war, ſcheint er nicht gekannt zu haben) — The perfect Painter, or a Hiſtory on the Origin, Progreſs, and Improvement of Painting, 1730. 12. — Introductio ad Hiſtor. Artis delineatoriae, von Pet. Ciner, in ſ. Diſſertat. litterar. Flor. 1742. 8. S. 333 - 356.

— Ent-

— Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, von D. Ant. Fdr. Büſching, Hamb. 1781. 8. — Della Patria degli Arti del Diſegno del C. I. B. Gher. d'Arco, Crem. 1785. 8. (Der Verf. will den Urſprung der zeichnenden Künſte in Italien finden.) — Auch gehören hieher die Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peinture, la Sculpt. la Grav. l'Archit. etc. et la vie des Artiſtes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les Peuples du monde, depuis l'origine de ces diférens arts jusqu'à nos jours ... Par. 1776. 8. 3 Bde. — Ferner: Del vero Pittore Luca e del tempo del ſuo fiorire, Lez. di Dom. Manni ... Flor. 1764. 4. und Dell' Errore che perſiſte di attribuirſi le Pitture al S. Evang. von ebend. Ebend. 1766. 4. — — Der Mahlerey bey den Griechen und Römern: De l'amour des beaux arts et de l'extrême conſideration que les *Grecs* avoient pour ceux qui les cultivoient avec ſuccès, von Caylus, in dem 21ten Bd der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 174. Quartausgabe; deutſch, in den Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. — Was Plinius (deſſen Ausg. und Ueberſ. bey dem Artikel Antik I. angezeigt ſind) von der Mahlerey ſagt, iſt unter dem Titel, Hiſtoire de la peinture ancienne, extraite de l'hiſtoire naturelle de Pline avec le texte latin, corrigé ſur les Mss. de Voſſius et ſur la première edition de Veniſe, et traduite en françois par D. D. (David Durand) avec des remarques, Lond. 1725. f. wozu, als Erläuterungsſchriften, die Memoires des Caylus, ſur quelques paſſages de Pline, qui concernent les arts, ſur le tableau de Cebes et Philoſtrate, ſur le tableau de Venus par Apelle, im 19ten, 29ten und 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. Das Mem. des de la Nauze, ſur la manière, dont Pline a traité de la Peinture, ebend. im 25ten Bd. Quartausg. Vergl. mit einem Auff. von Falconet, im 6ten Bd. S 1 u. f. ſ. Oeuvr. und der Aufſatz des Hrn. Heyne, Ueber die Künſtlerepochen bey dem Plinius, in deſſen antiquariſchen Aufſätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. gehören. — Der 3te und 4te Th. des Werkes von Lud. Mont Joſieu, Gallus Romae hoſpes ... Rom. 1585. 4 in dem 9ten Bande des Gronovſchen Theſaurus, S. 777. bey dem Vitruv. des Laet, Amſt. 1649. f. handelt: De pictura et ſculptura antiquor. — De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité, Dial. Par. 1660. 4. — Des Peintr. anc. et de leurs manières, in dem Nouv. Choix des Mercures Bd. 10. — De pictura Veterum, ſcr. Ioa. Fonſeca (ſ. a. et l.) 4. — Della Pittura antica, da G. B. Bellori, Ven. 1697. 4. — Treatiſe on ancient painting, containing obſervations on the riſe, progreſs, decline of that Art amongſt the Greeks and Romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philoſophy, and the uſe that may be made of it in education: To which are added ſome remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Mich. Angelo, Nic. Pouſſin and other celebrated modern maſters, and the commendable uſe they made of the exquiſite remains of antiquity in painting and ſculpture. The whole illuſtrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, diſcovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from Drawings of Camillo Paderni a Roman by George Turnbull,

bull, Lond. 1740. f. — Wegen Winkelmanns Schriften, ſ. den Art. Antik, — In der Collection of Etruſc. Gr. and. Rom. antiq. . . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f f. 4 Bd findet ſich im erſten S. 103. ſo wie im 2ten noch ein Aufſatz über die Mahlerey der Alten — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary Excellency of anç. Greece in the arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ Piacenza, „Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblühet haben?" in dem 1ten Bd. ſeiner Ausg. der Notizie de' Prof. del Diſegno di Fil. Baldinucci, Tor. 1708. 4. — De Pictura (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von Joh. G. Erneſti Archaeologia litteraria, Lipſ. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der Abſchnitt in Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. — Sur la peinture des anc. von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 ſeiner Werke, Lauſanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Anſehen nach, der Geſchmack des Bas-Relief darin geherrſcht habe — Ueber einige Gemählde der Alten, ein Aufſatz in den Litterariſchen Monaten, März 1777. — Recherches ſur l'origine, l'eſprit et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte, Lond. 1685. 4. mit Inngegriff des Supplements 3 Th und 85 Kupfern Ueber die Malerey der Alten, Ein Beytrag zur Geſchichte der Kunſt: veranlaßt von B. Rode, verfaßt von A Riem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf. ſucht den Urſprung der Kunſt bey den Indiern, handelt von der Zeichenkunſt der Mexicaner und andrer Völker, von den Künſten in Aegypten, von der Kunſt in den älteſten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen, von der erſten Art zu zeichnen und der lineariſchen Mahlerey; von der Monochrommen und Polychrommenmahlerey; von der Enkauſtik, und beſchließt mit einer kurzen Parallele zwiſchen der Kunſt der Alten und Neuen. Die Hauptideen des Verf. ſind, daß nicht die Bildnerey vor der Mahlerey, wie Winkelmann und Caylus wollen, ſondern dieſe vor jener entſtanden ſey, daß die erſten Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und auf eine Unterlage von puniſchem Wachſe gemacht worden) — Obſervat. on the Art. of Painting among the Ancients, von Th. Cooper, im 3ten Bde. der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter 1790. 8. — (S. übrigens, wegen der Mahlerey der Alten, noch den Art Perſpectiv — und wegen der auf uns gekommenen Mahlereyen der Alten den Art. Antik. I. —

Ueber die Mahlerey in neuern Zeiten, und vorzüglich in Italien: Delle arti Italiani dopo la declinazione dell' Imperio Romano, handelt Muratori in der 2. ten Diſſert. des 1ten Bandes ſeiner Antich. Italiane, Ven 1751. 4. — Il Ripoſo di Raff. Borghini in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, ebend. 1730. 4. — Le Finezze de' penelli Italiani, ammirate e ſtudiate da Girupeno, ſotto la ſcorta e diſciplina dal genio di Raffaele d'Urbino . . . Par. 1654. 1674. 4 — Il diſinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arti più nobili del diſegno . . . da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. Bol. 1688. 8. (Der erſte über die Florentiniſche und Römiſche, der

zweyte über die Venezianiſche, der dritte über die Lombardſche Schule, und vorzüglich gegen Vaſari gerichtet.) — Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di pittura, Rom. 1681. 4. von Fil. Baldinucci an den March. Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni opuſc. ſopra varie materie di pittura, ſcult. ed arch. . . . da Fil. Baldinucci . . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zuſtand der bildenden Künſte vor dem 13ten Jahrh.) — Il vagante Corriero a' curioſi che ſi dilettano di Pittura, da Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. — Lettres from a young Painter abroad (Ruſſel) to his friends in England, Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Bd. mit Kupf. — Raccolta di Lettere ſulla *Pittura*, ſcultura et architettura, ſcritta da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal ſec. XV. al XVII. Rom. 1754 - 1773. 4. 7 Bd. — Lettere ſopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Band ſeiner Werke, Cremona 1781. 8. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik, angeführten Reiſebeſchreibungen, zu welchen noch kommen: An Account of Statues, Basreliefs, Draw. and Pictures in Italy . . . with rem. by Mſt. Richardſon, Lond. 1727. 8. Franz Amſt. 1728. 8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr. Cochin, 1758. 12. 3 Bde. — Die Voyage de Mr. Dupaty — der Roman, Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Bde) Italien und Deutſchl. in Rückſ auf Sitten, Litterat. und Kunſt, von K. P. Moritz und A. Hirt, Berl 1789 u. f. 8 vier Hefte — u. v. a. m — und die beſondern Beſchreibungen der Gemählde in einzeln Städten, als in Rom: Dichiarazione ſopra le Pitture di Roma, da Gaſp. Celio, Nap. 1638. 12. — Nuovo Studio di Pittura . . . nelle Chieſe di Roma ed in altri luoghi di eſſa Città, da Fil. Titi, R. 1614. 1708. 1763. 12. — Viaggio ſagro e curioſo delle Chieſe più principali di Roma, ove ſi nota il più bello delle Pitture . . . da Piet. Sebaſtiano, R. 1683. 8. — Deſcriz. delle Imagini dipinte da Rafaele da Urbino nell Camere . . . del Vaticano i colla deſcriz. della favola d'Amore e di Pſiche, dipinta del medeſimo, nella loggia eletta di Chigi . . . comp. da Giov. P. Bellori . . . R. 1695. f. — La Villa Borgheſe, con la deſcriz. delle Statue e Pitture che ivi ſi trovano, da Dom. Montelatici, R, 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Deſcript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui ſe voyent à Rome et aux environs, Amſt. 1701. 12. — Deſcript. of the Paintings . . . in Rome, by Mr. Samber, Lond. 1723. 8. — Ueber Mahlerey u. Bildhauerarbeit in Rom . . . von Fdr. W. Baſ. v. Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (das beste Werk dieſer Art.) — — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che ſono nell' inclita Città di Florentia . . . da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Riſtretto delle coſe più notabili in Pittura . . . delle Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1737. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reiſen. — — In Meyland L'immortalità e gloria del Penello, ovv. Deſcriz. delle Pitture di Milano, da Santagoſtini, Mil. ſ. a. 12. — Deſcr. della Città di Milano, da Serv. Latuado, Mil. 1737-1738. 8. 6 Bde. — — In Modena: Le Pitture e Scult. di Modena, da Pagani; Mod. 1770. 8. — — In Neapel: Guida de' Foreſtieri . . . dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida . . . di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie dell Bello, del An-

Antico e del Curioſo della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1778. 8. 4 B. mit K. — — In Brescia: Le Pitture di Breſcia, da Averoldo, Breſc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Rifleſſ. ſopra le Pitture di Breſcia, da Franc. Paglia Breſc. 1713. 4. — Le Pitture e Scult. di Breſcia . . . Breſc. 1760. 8. — — In Bologna: Il Paſſagiere diſingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Aſcoſo, Acad. Gel. (C. C. Malvaſia) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perluſtrata . . . da Ant. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. — Deſcriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell'Origine e Progreſſi della Pittura, ſcult. ed. Archit. di Bologna 1736. 4. — — In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo . . . da Paſto, Berg. 1775. 4. — — In Ferrara: Pitture e Scult. che ſi trovano nelle Chieſe, Luoghi publ. . . . della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che ſi contengono ne' Quadri poſti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Conſiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven 1587. 8. — Le ricche minere della Pittura Veneziana . . . da Marco Boſchini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8 — Deſcriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Iſole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Baſſaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 1771. 8. — Auch ſind noch von ebend. Pitture a freſco de' principali Maeſtri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappreſentanti Iſtor. ſac. dipinti da' più celebr. Pittori della Scuola Venez. . . . Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — — In Verona: Ricreaz. pittor. o ſia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Bde. — — In Vicenza: I Giojelli pittor. cioè l'Indice delle publ. Pitture della Città di Vic. da Marc. Boſchini, Ven. 1677. 12. — Il Foreſtiero iſtr. delle coſe più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4. mit K. — — In Peſaro: In dem 4ten Bde. S. 1. der Racc. d'Opuſc. ſcient. e filol. des Calagera findet ſich eine Iſtoria delle Pitture in Majolica, fatte in Peſaro. — Catal. delle Pitture nelle Chieſe di Peſaro, Peſ. 1783. 8. — — In Parma: Guida e eſatta Notizia . . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — In Padua: Deſcriz. delle Pitture, Scult. et Archit. di Padova, da Roſetti, Pad. 1780. 12. — — In Turin: Guida de' Feraſt. per la Real Città di Torino 1753. 8. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, Florentiniſche, Lombardiſche, Römiſche, Veneziniſche Schule. — Auch gehören von Kupferſtichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, ſ. Selectae quaedam ſummor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Iſtoria pratica dell' Incominciamento e progreſſi della pittura, o ſia Raccolta di cinquante ſtampe eſtratti dá ugual numero di diſegni Originali eſiſtenti nella Real Galeria di Firenze . . . inciſe da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1792. f. 60 Bl. — —

In den Niederlanden: Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres, compares avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Amſt. 1767. mit beſondern Beſchreibungen einiger Gemählde des Rubens.

Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des eclairciſſemens hiſtor. ſur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le composent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pittor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. I. B. Deſchamp. 1770. 8 Deutſch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amſt. 1783. 12. 4 Bde. — — Beſondre Beſchreibungen von Gemählden in einzeln Städten, als in Amſterdam: Kunſt en Hiſtoriekundige Beſchryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadthuys te Amſterdam, door J. van Dyk, Amſt. 1758. 8. — — In Antwerpen: An accurate Deſcription of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the ſeveral Churches, Convents etc. in and about Antverp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigens die Art. Brabantiſche und Flamländiſche Schule.) — —

In Frankreich: Von dem Urſprunge und Fortgange der Bau-Bildhauer-Kupferſtecher-und Mahlerkunſt wird in dem 2ten Bd. des Diction. pittoreſque et hiſtor. . . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their eſtabliſhement under Louis the XIVth. compared with their preſent ſtate in England, in with their national importance, and ſeveral purſuits are briefly ſtated and conſidered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Joſ. Reynolds.) — Nachrichten von einzeln Gemählden liefern, auſſer den ältern Beſchreibungen von Paris: Curioſités de Paris, Verſailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hiſt. de Paris, p. Joſ. Martinet, Par. 1779 u. ſ. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neneſten Gemählden der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, und Franzöſiſche Schule. — —

In Spanien: El Pincel, cujas Glorias deſcrivia D Felix de Lucio Eſpinoſa y Malo, Mad. 1681. 4. — Relacion de la Diſtribucion de los premios . . . repartidos por la Real de S Fern. a los Diſcipulos . . . en la Junta general celebr. en 23. di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de la Real Academia de San Fernando . . . el dia 14 de Iulio 1781. 4. von D. Gasp Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art Academie, Gallerie, und von den verſchiedenen Reiſebeſchreibungen, die von Puente, und von A Ponz. —

In England: Ueber den Zuſtand derſelben in den ganz frühern Zeitpunkten finden ſich in Wartons hiſt. of poetry, als Bd. I. Diſſ. 2. C. 2. d. Note einige Nachrichten. — Obſerv. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Bd. der Archaeologia, or Miſcell tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The preſent State of the Prts in England, by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. franzöſ. Par. 1755. 12, — Anecdotes of Painting in England, with ſome accounts of the principal artiſts and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digeſted and publiſhed from his Original Mss. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Bd. mit K. 1782. 8. 4 Bd. Verm. 1767. 4. 4 Bd. mit K. — The engliſh Conoiſſeur: cont. an Account of whatever is curious in Painting,

Sculpt. . . . in the Palaces and Seats of the nobility and principal Gentry in England . . . Lond. 1765. 8. 2 Bde. — Lettre ſur l'etat actuel des Arts liberaux en Angleterre, p. Mr. Pingerou 1768. 8. — Enquiry into the real and imaginary obſtructions to the acquiſition of Arts in England, by Jam. Barry 1775. 8 —— Von der verſchiedenen Ausſtellung der Akademie der Mahlerey handeln: Review of the Paintings exhibited 1762. 4. — A Catalogue of the Pictures, Sculptures etc. exhibited at the Great Room in Spring Garden, Apr. 22. 1767. . . . Lond. 1767. 4. — Obſervations on the Pictures now in exhibition at the Royal Academy; Lond 1771. 4. wovon ſich im 14ten Bd. S. 57. der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. ein Ausz. befindet. The conduct of the Royal Academ. 1771. 8. — Von der 5ten Ausſtellung findet ſich, ebend. Bd. 15. S. 328. eine Nachricht. — Von der 6ten ebend. Bd. 16. S. 311. — The exhibition or the ſecond anticipation, 1779. 8. — A candidReview of theExhibition (being the twelfth) of the Royal Academy 1780. L. 4. — The Exhibition of the Royal Academy 1783. (The Fifteenth) L. 4. Nach dem hier angehängten Verzeichniß, beläuft ſich die Anzahl der Künſtler über 200. — The Bee, or the Exhibition exhibited, a Catal. of all the Pictures with Comments 1789. 4. —— Auch gehören hieher: Guide through the Royal Academy, by Joſ. Baretti 1781. 8. — Acc. of a Series of Pictures in the room of the Society of Arts, by J. Barry 1783. 8. — Und Nachrichten über den Zuſtand der ſchönen Künſte in England finden ſich auch im 4ten Th. von Wendeborns Schilderung von Grosbritannien. —— S. übrigens die Art. Academie u. Gallerie —

In Dännemark: Nachr. von dem Zuſtande der Wiſſenſch. und Künſte in den K. Däniſchen Reichen und Ländern, Coppenh. 1753-1769. 8. 5 Th. — Eſſai hiſtor. ſur les Arts et leur progrès en Danemarc. Cop. 1778. 8 —— S. übrigens die Studien zur Kenntniß . . . der ſch. Kunſt . . auf einer Reiſe nach Dännemark, von Fr. W. Baſ. v. Ramdohr, Han. 1792. 8. —— und den Art. Academie. ——

In Deutſchland: Nachricht von ſehenswürdigen Gemählde- und Kupferſtichſammlungen, Münz und Gemmen-Kab. . . . in Deutſchland, von Fdr. Chriſtn. Gottl. Hirſching, Erl. 1786-1789 4 Bde. — Auch gehören hieher die bekannten Beſchreibungen von Berlin (von Fdr. Nicolai, Berl. 1786. 8. 3 Bde.) — Dresden — Wien — Augsburg (Kunſt-, Gewerb- und Handwerksgeſch der Reichsſtadt Augsb. . . . von Paul von Stetten, dem jüngern, Augsb. 1779-1788. 8. 2 Th.) München (Beſchreibung . . . von Weſtenrieder, Münch 1782. 8. Die vornehmſten Merkw. der Reſ. München, für Liebh. der bildenden Künſte, von Rittershauſen, Münch. 178-. 8.) — Mannheim (Deſcript. de Manheim 1781. Verz. der, in dem Churf. Cabinette zu Mannheim befindlichen Malereyen, Mannh. 1756. 8.) — Nürnberg (Beſchr. . . . von Nürnberg von C. G. Murr, Nürnb. 1778. 8.) —— Und von den Ausſtellungen der Kunſtacademie zu Augsburg ſind, bis jetzt „Zehn Nachrichten . . . mit den, bey dieſer Gelegenheit gehaltenen Reden, erſchienen. —— S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. ——

Beyträge zur Geſchichte der Mahlerey in neuern Zeiten überhaupt, liefern: Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1759-1765. 13 Bd. — Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1766 u. f. bis jetzt 47 Bände.

Bände. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 Bd. — Chriſtn Gottl. von Murr Journal zur Kunſtgeſchichte . . . Nürnb. 1775. 8. 17 Th. — Miſcellaneen artiſtiſchen Innh. von J. G. Meuſel, Erf. 1779 u. f. 8. 30 Hefte. — Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. 12 St — Ueber den Zuſtand der Mahlerey in China, ein Brief von dem Jeſ. Attiret, im Journ. des Sav. Junius 1777. Deutſch im 13ten Bde S. 197 der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften. ——

Nachrichten und Lebensbeſchreibungen von Mahlern aller Zeit und aller Völker liefern: Entretiens ſur les vies et ſur les ouvrages des plus excellens Peintres anc. et mod. par André Felibien, Par. 1666-1672. 4. 2 Bd. 1688. 4. 2 Bd. 1696. 4. 5 Bd. (mit ſeinen übrigen Werken) Lond. 1705. 8. 4 Bd. (nebſt verſchiedenen andern Schriftchen und ſ. Vies des Archit.) Amſt. 1706. 12. 6 Bd. Trevoux 1725. 12. 6 Bd. à la Haye 1736. 12. 6 Bd. (eben ſo.) — Der 2te Th. des erſten Bandes von Sandrarts Acad. tedeſca della Archit. Scultura e Pitt. Nürnb. 1675. f. enthält Lebensbeſchreibungen und Nachrichten von Mahlern aller Zeit, welche itzt den 7ten Bd ſeiner Werke einnehmen. — Noms des peintres les plus célébres anc. et modernes, Par. 1679. 12. — Abregé de la Vie des Peintres avec des reflex. ſur leur ouvrages . . . (von Roger de Piles) Par. 1699. 1715. 1747. 12. und als 1ter Bd ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. 5 Bd. Engl. Lond. 1706. 1744. 1753. 8. Deutſch (ebend.) Hamb. 1710. 12. (von 121 Mahlern, in ſechs Bücher abgetheilt, wovon das erſte die Ecole Grecque, das zweyte die Ecole Romaine et Florentine, das dritte die Ec. Venitienne, das vierte die Ecole de Lombardie, das fünfte die Ec. Allemande et Flamande, das ſechſte die Ecole françoiſe enthält) — Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli nomini i più illuſtri in pittura ſcultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. corr. et notabilmente di nuove notizie accreſciuto da P. Guarienti, Ven. 1753. 1761. 4. Unter dem Titel: Supplemento alle ſerie dei Trecenti elogi e ritratti degli nomini illuſtri etc. Fir. 1776. 4. 2 Bd (aber höchſt ſeicht und verwirrt.) — Account of the moſt eminent Painters, both anc. and modern, continued down to the preſent times, according to the order of their ſucceſſion, by Rich. Graham, Lond. 1716. 8. (iſt bereits die 2te Aufl.) — Tables hiſtor. et chronol des plus fameux Peintres anc. et mod. par Ant. Fred. Harms, à Brunſw. 1742. f. — Allgemeines Künſtlerlexicon (von J. R. Füeßli) Zür. 1763-1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Extrait des differens ouvrages publiés ſur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté, Par. 1776. 12. 2 Bd. — — Auch finden ſich dergleichen Nachrichten noch in mehrern, allgemeinen hiſtoriſchen Werken, als in Pet. Opmerii Op. chronogr. Orbis univ. a mundi exordio usque ad A. 1611. Antv. 1611. fol. 2 Bd. Col. 1625. 8. (Geht aber nur bis aufs J. 1591. — — u. v. a. m.

Von den Mahlern der Alten: Lettera di M. Giovbat. di M. Marcello Adriani nella quale brevemente ſi racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti Artefici antichi in pittura, in Bronzo ed in Marmo vor dem 3ten Bd. der zweyten Ausg. von des Vaſari Vite, Flor. 1568. 4. 3 Bd. ſo wie bey den folgenden (bey der zu Livorno und Flor. 1767. 4. im 1ten Bd. S. 167) befindlich. — Vite de' pittori antichi, ſcritte ed illuſtrate da Carlo Dati, Fir. 1667. 4. Nap. 1730. 4. — Lezione detta

nella

nella Acad. della Cruſca intorno a' pittori Greci e Latini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1692. 4. — Bey der 2ten Ausgabe des Junius, De pict. Vet. Rat. 1694. findet ſich ein Catal. der alten Mahler und Künſtler aller Art — —

Von den Mahlern der Neuern überhaupt: Auſſer den, in allgemeinen biographiſchen Werken, als in der Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les Vies et les Elog. des Hommes ill. p. J. Bullart, Brux. 1682. 1695. f. und d. m vorkommenden Nachrichten, liefern dergleichen: Le Vitte de' Pittori, de' Scultori e degli Arch. moderni, con loro ritratti al naturale da Giov. Piet. Bellori, Rom. 1672. 4. accreſc. colla vita e ritratto del Cav. Luc. Giardano, Rom. 1728. 4. — Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. moderni . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 Bd. (mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer.) — The Portraits of the moſt eminent painters and other famous artiſts, th t have flouriſhed in Europe, curiously engraved on above one hunderd Copper Plates by J. Bouttats, Peter de Jode, W. Hollar, P. Pontius, J. Vorſtermann, C. Waumans from Original paintings of Anth. v. Dyk, Corn. Janſens, Guido Rheni, Dav. Teniers and other celebrated Maſters, with an account of their lives, caracters and moſt conſiderable works: To which is now added an hiſtor. and chronological ſeries of all the moſt eminent painters, for near five hundert Years, chiefly collected from a Manuſcript of the late famous Father Reſta, L. 1739. 4. — Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflex. ſur leurs caractères, et la manière de connoitre les deſſeins et les tableaux des grands maîtres, p. Mr. . . . (Ant. Joſ. Dezallier d'Argensville) de l'Academie Roy. de Montpellier, Par. 1745-1752. 4. 3 Bände . . . Nouv. Edit. augmentée de la vie de pluſieurs peintres, (wo auch der Verf. ſich genannt hat.) Par. 1762. 8. 4 Bd. Fängt von Raphael an, und enthält überhaupt 255 Lebensbeſchreibungen. Deutſch, Leipzig 1767. 8. 4 Th. — The Gentleman and Connoiſſ. Dictionary of painters, containing a complete collection and account of the moſt diſtinguiſhed Artiſts, who have flouriſhed in the Art of painting in Europe from 1250 to 1767. To which are added . . . a Catal. of the Diſciples of the moſt famous maſters . . . and a Catal. of thoſe painters, who imitated the works of the moſt eminent maſters ſo exactly as to have their copies frequently miſtaken for Originals . . . by Pilkington, Lond. 1767. 4. und ein Auszug daraus unter dem Titel: A conciſe Introduction to the knowledge of the moſt eminent painters, Lond. 1778. 8. — Dictionaire des Artiſtes . . . p. Mr. l'Abbé (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 Bde. — Biogr. Memoirs of extraordinary Painters, exhibiting not only ſketches of their principal works and profeſſional characters, but a variety of romantic adventures, and original Anecdotes . . . Lond. 1780. 12. — Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux compoſent la Galerie Electorale de Dresde, Dresde 1782. 8. — Manuale de' Pittori per il Anno 1792. Fir. 8. Ital. und Franzöſiſch, und ſo viel ich weiß nicht blos auf italieniſche Künſtler eingeſchränkt. — — Auch finden ſich dergleichen Lebensbeſchr. von neuern Mahlern überhaupt noch bey mehrern Gemählde-Verzeichniſſen, als bey der Deſcript. des Tabl.

du

du Palais Royal.. Par. 1727. 8. von du Bois de St. Gelais, u. d. m. — —

Von italieniſchen Mahlern überhaupt: Vite de' più eccellenti archit. pittori e ſcultori Italiani, da Cimabue in fino a' ſuoi tempi, ſcritte da Giov. Vaſari pitt. ed arch. Aret. Fir. 1550. 4. 3 Th. in 2 Bd. ohne K. di nuovo dall' Autore riviſte ed ampliate con l'aggiunta de' vivi e de' morti dall' a. 1550 al 1567. Fir. 1568. 4. 3 B. mit den Abbildungen (welche nicht, wie Sandrart in ſ. Academie, Baldinucci, Mander, Descamp I. S. 80 und ihnen nach H. von Murr in ſeiner Bibl. de peint. S. 42. ſagen, von Joh. Calcar, oder Kalker, ſondern von Vaſari ſelbſt (S. S. 8. der Vorrede des Bottari zu ſeiner Ausgabe) gezeichnet, und von einem Criſtofano (deſſen Geſchlechtsnahmen er nicht nennt, und Bottari nicht weiß, aber für einen Deutſchen hält, und welches, dem Hrn. v. Heinecke zu Folge, in ſeinen Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen I. 351. Coriolan war) in Holz geſchnitten waren.) Mit einigen Marginalien von Carlo Manoleſſi, und anders abgetheilt, Bol. 1647. 4. 3 Bd. (welche nachher noch verſchiedene mahl abgedruckt worden.) von Giov. Bottari, mit Berichtigungen aus andern Italieniſchen, die Mahlerey angehenden Schriften, Rom 1759. 4. 3 Bd. und noch mit einigen Anmerkungen vermehrt von Tom. Gentili, Livorno und Florenz 1767-1772. 4. 7 Bd. mit Kpf. (Der eigentlichen Lebensbeſchreibungen ſind überhaupt 223 und der Abbildungen 154.) — Vite de' pittori, ſcultori ed archit. dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nell 1642 da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 1649. 4. Nap. 1733. 1735. 4. — Notizie de' Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (1670) per le quali ſi dimoſtra, come e perchi le bell' arti di pittura, ſcult. ed arch. laſciata la rozzezza delle maniere greca et gotica ſi ſiano in queſti ſecoli ridotte all' antica loro perfezione.. di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. Secolo primo, dal 1260 al 1300. Sec. ſecondo, dal 1300 al 1400, ebend. 1686. 4. Sec. terzo, dall 1400. al 1540. (Parte poſth.) ebend. 1728. 4. Secolo IV, Parte prima dall 1540 al 1580. ebend. 1688. 4. Secolo IV; Parte ſec. dal 1580 al 1610, ebend. 1702. 4. (poſth.) Sec. V. dal 1610 al 1670. ebend. 1728. 4. überhaupt 6 Th. Neu herausgegeben, mit ſeinen übrigen Schriftchen, mit Anmerkungen und Abhandlungen von Dom. Mar. Manni, Flor. 1767-1774. 4. 20 Bd. Von Giuſ. Piacenza, Tur. 1767 u. f. 4. 8 Bd. — Ritratti di alcuni celebri pittori del Secolo XVII. diſegn. ed intagl. in rame del Cav. Ottavio Leoni, con le vite de' medeſimi tratti de vari autori, accreſc. d'Annotazioni, ſi è aggiunta la vita di Carlo Maratti, ſcr. da Giov. P. Bellori fin' all anno 1689... Rom. 1731. 4. (Der Abbildungen ſind 12, worunter von Ausländern auch Sim. Vouet iſt.) — Muſeo Fiorentino, che contiene la ſeria de' ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano, che eſiſtono nell' imperia galeria di Firenze; colle vite in compendio de' medeſimi deſcr. da Franc. Moucke... Fir. 1752-1762. f. 4 Bände. — Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in ſeguita a quelle publicate nel Muſeo Fior. eſiſtente apreſſo l'Abate Ant. Pazzi, con brevi notizie intorno à medeſimi, compil. dall' Abate Orazio Marini, Fir. 1764. f. 2 Bd. worunter ſich auch einige unſprünglich Deutſche, z. B. Hier. Hafner, befinden. — Serie degli uomini i più illuſtri nella pittura, ſcultura ed architettura con i loro Elogi e ritratti inciſi in

Rame

Rame cominciando della ſua reſtaurazione fino ai tempi preſenti, Fir. 1769 - 1775. 4. 12 Th. (300) worunter aber auch Deutſche, wie z. B. Lucas v Leiden iſt.) — — Auch finden ſich von Italieniſchen Mahlern noch Nachrichten bey dem ſo genannten Cabinet de Crozat, Par. 1729-1742. f. 2 Bd. 1764. f. 2 Bde. — Bey dem Cat. raiſonné des Tabl. du Roi, von Epicie, Par. 1752. u. f. 4. 2 Bde. Deutſch, Halle 1769. 8. — u. a. m. —

Von Mahlern in einzeln italieniſchen Städten, als von Rom: Vite de' pittori, ſcult. et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641. fino al 1673. di Giovb. Paſſeri, Rom. 1772. 4. mit Anmerkungen von Bottari. Deutſch, Dresd. 1786. 8. (Der Künſtler ſind 37, obgleich freylich nicht alle Römer) — Von Florenz: Auſſer den bereits angeführten Werken von Vaſari, u. a. m. finden ſich in den Vite d'uomini illuſtri Fiorentini, da Fil. Villani, colle Annotazioni del C. Mazzuchelli, Ven. 1747. 4. Lebensbeſchreibungen; — und in der Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illuſtri Toſcani auch Abbildungen und Lobſchriften auf Mahler. — Von Bologna: Bey des Ioa. Ant. Bumaldi, i. e. Ovidii Montalbani Minerv. Bonon. ſeu Bibl. Bonon. Bon. 1641. 24. findet ſich ein Catal. brevis antiquor. pictor. et ſculptor. Bononienſ. — Felſina pittrice, ovvero Vite de' Pittori Bologneſi di C. Ceſ. Malvaſia, Bol. 1678. 4. 4 Th. in 2 Bd. mit Kpf. Das Werk, oder vielmehr das Urtheil des Verf über Raphael, veranlaßte Oſſervazioni .. von D. Vinc. Vittoria, Rom 1679. 4. welche in den Lettere familiari .. von G. P. Zanotti, Bol. 1705. 8. widerlegt wurden.) — Vite de Pittori Bologneſe non deſcritte nella Felſina pittrice, Rom. 1769. 4. von Luigi Crespi. — Auch finden ſich dergleichen Nachr. noch in der vorher angeführten Bologna perluſtrata von Ant P. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. (S. übrigens den Art. Lombardiſche Schule.) — Von Venedig: Le Maraviglie dell' arte, ovvero Vite de' Pittori Veneti e dello Stato ove ſono raccolte l'opere inſigni, i coſtumi ed ritratti loro, con la narratione delle hiſtorie e delle favole e della moralità da quelli dipinte ... dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Comp. delle vite de' Pittori Veneziani iſtorici più rinomati del preſente ſecolo, con ſuoi ritratti tirati al naturale, del. et inc. da Piet. Longhi, Ven. 1762. f. 24 Abbildungen. — Von Genua: Vite de' pittori, ſcultori ed arch. Genoveſi e de' foraſtieri, che in Genova operarono, con alcuna ritratti degli ſteſſi: Opera poſthuma di Raff. Soprani. Aggiuntavi la vita dell' Autore, per opera di Giov. Nic. Cavana, Gen. 1674. 4. accreſc. ed arrichite di Note da Carlo Giuſ. Ratti, Gen. 1768. 4. 2 Bd. mit K. — Von Ferrara: In dem Apparato degli uomini illuſtri della Città di Ferrara, div. in tre parte da Fra Agoſtino Superbi, Ferr. 1620. 4. handelt einer von den Ferrariſchen Mahlern. — Le Pitture, che adornano tutte le chieſe della città di Ferrara, con le notizie, che ſin ora ſi ſono potuto ricavare de' Pittori, che le dipinſero ſino all' anno 1704. da Carlo Briſighella ... Ferr. 1706. 8. — Vite de' più inſigni pittori e ſcultori Ferrareſi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Catal. iſtorico de' pittori e ſcultori Ferrareſi e dell' loro opere con una notizia delle pitture nelle chieſe di Ferrara, Ferr. 1782-1783. 8. 2 Bd. — Von Neapel: Vite de' pittori, ſcult. ed arch. Napolitani, da Bern. da Dominici, Nap. 1742 - 1745. 4. 3 Bde. —

Von Perugia: Vite de pittori, ſcultori, ed archit. Perugini, da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Von Modena: Raccolta de' pittori, ſcultori ed architetti Modeneſi più celebri, di D. Lud. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Von Baſſana: Notizie intorno alla vita ed alle opere de' pittori, ſcultori ed intagliatori di Baſſana, da Giamb. Verci, Baſſ. 1775. 8. — Von Verona: Le Vite de pittori, ſcultori et archit. Veroneſi, raccolte da varii Autori ſtampati e manuſcritti e da altre particolare memorie. Con la narrativa delle pitture e ſculture che s'attrovano nelle chieſe, caſe ed altri luoghi publici e privati di Verona e ſuo territorio, del Fr. Sign. Bartol. Conte dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Auch in der Verrona illuſtrata des March. Maffei, Ver. 1732. f. und 4. 4 Bd. finden ſich Nachrichten von Veroniſchen Mahlern und ihren Werken. — Von Siena: In den Pompe Seneſi dall P. Iſidoro Ugurgeri Azzolini, Piſtoja 1649. 4. wird im 2ten Theil Tit. 33. von den Mahlern, Bildhauern und Baumeiſtern von Siena gehandelt. — —

Von ſpaniſchen Mahlern: Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles, von D. Antonio Palamino Velaſco, als der 3te Th. ſ. Muſeo Pictorico, Mad, 1724. f. einzeln. Lond. 1742. 8. Engliſch, Lond. 1739 und 1744. 8. Franzöſiſch, Paris 1749. 12. Deutſch, Dresden 1781. 8. — Anecdotes of eminent painters in Spain, during the XVI. and XVIIth. Centuries, with curſory remarks upon the preſent ſtate of arts in that Kingdom, by Rich. Cumberland, Lond. 1782. 8. 2 Bd. — —

Von franzöſiſchen Mahlern: Auſſer den Nachrichten von franzöſiſchen Mahlern in den Werken eines Felibien, de Piles, d'Argensville, handeln davon beſonders: Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. 2 Bd. (von Le Brun, Coypel, Mignard, Le Moine und Boulogne, geſchrieben von Desportes, Caylus und Watelet.) — Caracteres de quelques Peintres franç. p. Mr. Baillet de St. Julien 1755. 12. (Iſt nichts als eine zweyte Aufl. der Ode de Mylord Telliab, la Peinture, von ebend. 1753. 12. Deutſch, Berl. 1756. 8.) — Der Necrologue des hommes celebres, Par. 1766. 12 u. f. liefert Nachrichten von den ſeit dieſer Zeit verſtorbenen franzöſiſchen Mahlern. — —

Von niederländiſchen Mahlern: Het Schilder-Bock door Karel van Mander, Alcmaer 1603. 4. Harl. 1604. 4. Amſt. 1619. 4. ungefähr von 1366. bis 1602.) — Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderkonſt inhoudende den Lof van de vermarſte Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetſnyders van deſe Eeuw door Corn. van Bie, T. Antw. 1649-1661. 4. 14 Bd. mit Kpf. (in hyperboliſchen Verſen.) — De Broederſhap van de Schilderkonſt, door J. Aſſelyn, Amſt. 1654. 4. — De groote Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Schilderesſen, waar van 'er veele met hunne Beeltenisſen ten Tooneel verſchynen, en hun Levensgedrag en Kunſtworken beſchreven worden: Zynde een Vervolg op het Schilderboek van Karel van Munder door Arn. Houbraken, Amſt. 1718. 8. 2 Bd. mit 67 Kupf. s'Gravenh. 1750. 1753 8. 3 Bd. (von 1466 bis 1659.) — De Levensbeſchryvingen der Nederlandſchen Konſtſchilders en Konſtſchilderesſen, met een Uytbreyding over de Schilderkonſt der Ouden, ver-

rykt met de Konterfeytſels der vornaamſten Konſtſchilders en Konſtſchildereſſen, in Koopergeſneden, door Jac. Campo Weyermann, vier Deele, s'Gravenh. 1729. 4. 3 Bd. — De Nieuwe Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Konſtſchildereſſen door Joh van Gool, twe Deele, s'Gravenh. 1750-1751. 8. 2 Bd mit Kpf. wozu gehört: Brief aan een Vriend behelzende eenige Anmerkingen op het eerſte Deel van der Nieuwen Schouburg, Haye 1751. 8. (von Ger. Hoet) und Antwordt op den zoo genaemden Brief . . . ebend. 1751. 8 — Tooneel des uitmuntende Schilders van Europa, en byzonderlyk van Nederland, met hunne Afbeeldzels in fraaije Kunſtplaten, s'Gravenh. 1752. 8. — La Vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions ſur leurs differentes manières, par Jean Bapt. Descamp. Par. 1753-1763. 8. 4 Bd. Fängt mit dem J. 1366 an. Vergl. mit der Bibl der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 9. S. 1. und S. 173 u f. Bd 10. S. 209. u. f. — Auch finden ſich Nachrichten von Niederländiſchen Mahlern, in den Pictor. aliquot celebr. Germaniae inferioris Effig. . . Antv. 1572. f. und Abbildungen in dem Theatr. Honoris . . . Amſtel. 1618. f. — —

Von engliſchen Mahlern: S. vorher die Geſchichte der Mahlerey. — —

Von deutſchen Mahlern: Auſſer den, in dem Sandrart, im Descamp, ſo wie in dem d'Argensville, befindlichen Lebensbeſchreibungen giebt es, meines Wiſſens, kein, die deutſchen Mahler allein und überhaupt begreifendes deutſches biographiſches Werk; und wer die dazu erforderlichen Fähigkeiten und Kenntniſſe beſäße, und die dazu nöthige Zeit und Mühe darauf verwenden wollte, könnte ſich alſo ein Verdienſt um dieſen Zweig unſerer Litteratur verſchaffen, wenn er eines dergleichen lieferte. Nachrichten von deutſchen Mahlern liefern übrigens: Joh Gabr Doppelmayrs hiſtoriſche Nachrichten von den Nürnbergiſchen Mathematicis und Künſtlern, Nürnb. 1730. f. 2 Th m. K. — Ioſ. Hartzheimii Bibliotheca Colonienſis . . . . Accedunt Vitae Pictorum, Chalcogr. et Typogr. celebr. noſtratium, Col. 1747. f. — Geſchichte und Abbildung der beſten Mahler in der Schweiz von Joh. Caſp Füeßli, Zür. 1754-1779. 8. 5 Bd. (incl. des Anhanges) — Georg Wolfg. Knorr allgemeine Künſtlerhiſtorie, oder berühmter Künſtler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759 4. — Der erſte Abſchnitt der zehnten Sammlung, von P. N Sprengels Handwerke und Künſte in Tabellen, Berl. 1773. 8. handelt auf 105 Seiten von Mahlern, und enthält eine Biographie aller berühmten jüngern Berliner Mahler. — Teutſches Künſtlerlexikon . . . von J. G. Menſel, Lemgo 1778-1789. 8. 2 Th — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller daſigen Mahler, Bildhauer, u. ſ. w betreffend . . . von H. Hüsgen, Frankfurt a. M. 1780. 8. Verm und mit dem Titel: Artiſtiſches Magazin: ebend. 1790. 8. — Die bey der Beſchreibung von Berlin, von H Nicolai befindlichen Nachrichten, die Berliner Künſtler betreffend, ſind, Berl. 1786. 8 beſonders abgedruckt worden. — Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künſtlern, von H. Keller, Leipz. 1788. 8. — — S. übrigens die vorher bey der Geſchichte der Mahlerey in Deutſchland angeführten Werke. — —

Mahlerey.

(Redende Künſte; Muſik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, ſondern auch blos für die Einbildungskraft und ſogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieſes die Tonſetzer. Der Dichter kann ſichtbare Gegenſtände ſo ſchildern, daß wir ſie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieſer Mahlerey iſt bereits anderswo beſonders geſprochen worden *). Die Mahlereyen der Muſik, in welche ſich einige Tonſetzer ſehr unzeitig verliebt zu haben ſcheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch ſchon in einem beſondern Artikel berührt haben **). Der eigentlich für die Muſik dienende Stoff iſt leidenſchaftliche Empfindung †). Doch geht es auch wol an, daß ſie bloße Charaktere ſchildert, in ſofern dieſe ſich in Ton und Bewegung zeigen; daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als ſolche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von beſondern Menſchen haben einige franzöſiſche Tonſetzer, beſonders Couperin, geſchildert; und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierſtüke herausgegeben, durch die er verſchiedene Charaktere ſeiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedruckt hat. Es geht auch an, Mahlereyen aus der lebloſen Natur in Muſik zu bringen: nicht nur ſolche, die in der Natur ſelbſt ſich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, ſondern auch die, welche das Gemüthe durch beſtimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer ſtillen ländlichen Scene, wenn nur die Muſik die Poeſie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, deſſen Würkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorſtellt.

*) S. Gemählde II Th.

**) S. Gemählde II Th.

†) S. Muſik; Geſang.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, ſondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar oft in den ſo genannten Arien geſchieht, auch durch Muſik auszudrüken, ſelbſt da, wo der Eindruk derſelben, dem wahren, durch das ganze Stük herrſchenden Ausdruk ſchadet, iſt eine Sache, die ſich kein verſtändiger Tonſetzer ſollte einfallen laſſen. Der Dichter erinnert ſich oft in der angenehmſten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut ſeiner Erwähnung: aber unſinnig iſt es, wenn der Tonſetzer bey dieſer Erwähnung mit ſeinen Tönen ſtürmet.

Eben ſo unbeſonnen iſt es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonſetzer uns körperliche Gegenſtände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinſchaft haben; ſo wie man bisweilen ſieht daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunſt und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geſchildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonſetzer muß ſich ſchlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es ſey denn, da wo er würklich poßirlich ſeyn muß, er muß bedenken, daß die Muſik weder für den Verſtand, noch für die Einbildungskraft, ſondern blos für das Herz arbeitet.

Ueber die muſikaliſche Mahlerey, von Joh. Jac. Engel, Berl. 1780. 8. Frzſch. in dem 1ten Bde. des Rec. de Pieces intereſſ. — S. übrigens den Art. Ausdruck.

Manier.

(Zeichnende Künſte)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung ſeines Werks kann überhaupt mit dem Namen ſeiner Manier belegt werden. Wie jeder Menſch im Schreiben ſeine ihm eigene Art hat, die Züche der Buchſtaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch ſeine Handſchrift von andern unterſchieden wird: ſo hat auch jeder zeichnende Künſtler ſeine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von ſeiner Hand iſt, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handſchriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine beſondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrüken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geſchmak der Natur entgegenſtehendes an ſich hat. Wenn man von einem Gemählde ſagt, es ſey Manier darin, ſo will man damit ſagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung ſtreitendes. Eigentlich ſollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunſt nichts, als die Natur, nämlich die vorgeſtellten Gegenſtände ſehen, ohne dabey den Künſtler, oder ſein Verfahren gewahr zu werden*). Bey Gemählden, die maniert ſind, wird man ſogleich eine beſondere Behandlung, einen beſondern Geſchmak des Künſtlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenſtandes abführen, und die Aufmerkſamkeit blos auf die Kunſt lenken. Darum iſt die Manier ſchon in ſo fern etwas unvollkommenes: ſie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künſtler eine gewiſſe Behandlung, die er ſich angewöhnt hat, auch bey ſolchen Arbeiten anbringet, wo ſie ſich nicht ſchiket. So hat Claude Mellan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer geſtochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen, von einem Punkt aus als eine Schnekenlinie in die Runde herumlaufenden Strich beſteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner iſt. Die Manier iſt nicht nur zu Figuren unnatürlich, ſondern giebt dem Kupferſtich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben ſo ſchlecht iſt die Manier des Venediſchen Kupferſtechers Pitteri, der ſeine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufende Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen iſt insgemein die Rede, wenn man von einem Künſtler, beſonders von Mahlern ſagt, ſie ſeyen manieret.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, ſo giebt es doch Künſtler, die ſchlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zuſammenſetzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pinſels haben. So haben David Teiniers, Oſtade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona ſeine Manier in den zu langen Verhältniſſen ſeiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die ſie überall anbringen.

*) S. Kunſt.

gen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die ſie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieſelbe Geſichtsbildung, Stellung und dieſelben Verhältniſſe, ſo verſchieden auch ihre Charaktere nach dem Inhalt der Stüke ſeyn ſollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der ſtreng oder lieblich, finſter oder glänzend iſt; der Inhalt ſey von welcher Art er wolle.

Dieſen manierten Künſtlern fehlet es an der Beugſamkeit des Genies, jeden Gegenſtand nach der ihm eigenen Art darzuſtellen; ſie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden ſie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke einförmig und langweilig.

Darum ſollte der Künſtler große Sorgfalt anwenden, ſich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, daß für jeden beſondern Fall, die eigentlichſten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künſtlers beſſer kennen, als wo er Gegenſtände von verſchiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er ſich in dieſe Verſchiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, ſeinen natürlichen Charakter zu geben, ſo iſt er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigem Genie; aber ſehr eingeſchränkt iſt daſſelbe, wenn er Dinge von verſchiedener Art in ſeine Manier zwinget, und es macht wie Prokruſt, von dem die Fabel ſagt, daß er denen Gäſten, die länger waren als ſein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie ſieht man an Homer und Horaz ſehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer ſehr genau nach dem Inhalt abändern, da man bey dem Ovidius beynahe immer dieſelbe kleine, ſpieleriſche Manier gewahr wird, es ſey daß er große, oder kleine Gegenſtände behandle.

Die Manier kann ſich in jedem beſondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget ſich auch würklich, wenn der Künſtler in einem dieſer Theile mehr das thut, deſſen er gewohnt iſt, als das, was die beſondere Natur und Art ſeines Gegenſtandes erfodert. Es giebt Baumeiſter, deren Hauptgeſchmak ſo ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß ſie dieſen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängniß beſtimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyſpiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der ſeine Manier iſt, beybehält.

Man ſagt von einem Künſtler, er habe eine große Manier, wenn er ſich begnüget, das, was weſentlich zur Darſtellung des Gegenſtandes gehört, in der höchſten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger weſentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptſächlich darin, daß auf dieſe unweſentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geſchiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künſtler, ſeinen Fleiß, und ſeine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängſtliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenſtandes ſelbſt empfindet. So iſt in der Ausführung unſer deutſche Mahler **Denner**, der in ſeinen Köpfen kein Haar im Barte überſehen hat, ohne es beſonders anzuzeigen, und ſelbſt der Ritter **van der Werff**, der, wie es

 ſcheinet,

ſcheinet, ſich ein Gewiſſen würde daraus gemacht haben, einen Pinſelſtrich in ſeinen Gemählden ſehen zu laſſen. Dieſe kleine Manier iſt das, vor dem der Künſtler ſich am meiſten hüten ſollte, weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter ſehen, der die einzelen Buchſtaben der Worte, die er braucht, mit ſolchem mühſamen Beſtreben ausſucht, daß er darüber die Gedanken ſelbſt aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonſpieler hören, der die feineſten Manieren überall mit ſolchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt: ſo entgeht uns über allen dieſen Kleinigkeiten die Aufmerkſamkeit, die wir auf die Sachen wenden ſollten.

Am ſchlimmſten iſt es, wenn eine ſolche kleine Manier in einem ganzen Zweig der ſchönen Künſte unter einem Volke herrſchend wird, wie es in der Beredſamkeit unter den ſpätern Griechen geſchehen iſt, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte geſagt werden. Viele der neuern franzöſiſchen Schriftſteller haben dieſe kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutſcher ſucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte ſich jeder Künſtler zur Maxime machen, ſeinen Gegenſtand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzuſtellen, die ihn verſichert, daß er auch auf andre dieſelbe Würkung thun müſſe.

* *

Ein großer Theil deſſen, was Reynolds in ſeinen Diſcourſes von dem verſchiedenen Style der Mahlerey ſagt, als in der Sammlung derſelben, Lond. 1778. 8. S. 50. 101 u. f. und in ſeinen Anmerkungen zu Maſons Ueberſetzung des du Fresnoy S. 85 u. f. wird ſich auch auf die Manieren in der Mahlerey anwenden laſſen. — Einzele Bemerkungen über die Manieren, wie ſie entſtehen, wie den übeln abzuhelfen iſt, u. ſ. w. finden ſich in des de Piles Converſations de la Peinture, S. 97. 205. 218 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. ——

Manieren.
(Muſik.)

So nennt man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewiſſen Tönen anbringen, um dieſelben von den andern blos ſchlechtweg angegebenen Tönen zu unterſcheiden; dergleichen die Triller, die Vorſchläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr ſind. Sie geben den Tönen, worauf ſie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen ſie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewiſſermaaßen Licht und Schatten in den Geſang. Sie ſind nicht als etwas blos künſtliches anzuſehen: denn die Empfindung ſelbſt giebt ſie oft an die Hand, da ſelbſt in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Geſang ähnlich ſind. Beſonders haben zärtliche Empfindungen dieſes an ſich, daß ſich Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenſchaft vorzüglich ſtark iſt. Dieſes hat unſtreitig die verſchiedenen Manieren im Geſang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger ſie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geſchikt zu thun, ſon-

ſondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es iſt nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichſte und nachdrüklichſte zu machen wiſſe; die Hauptſache beſteht in der verſtändigen Anbringung derſelben; ſie ſollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geſchiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, ſondern die Empfindung zu heben. Unverſtändige Spieler bringen ſie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geſchieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Geſanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geſchmaks an, daß man im Geſang überall die Fertigkeit und Beugſamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieſes hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger deſto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Geſanges zu denken.

Einige Manieren ſind ſo weſentlich, daß die Tonſetzer ſie auf den Stellen, wo ſie angebracht werden ſollen, vorſchreiben; andre werden der Willkür der Sänger überlaſſen. Die weſentlichſten Manieren ſind die Triller, die Vorſchläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten beſonders geſprochen wird *). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man ſehr gründlichen Unterricht in Agricolas Ueberſetzung der Anleitung zur Singkunſt des Toſi im zweyten und dritten Hauptſtük.

* *

Von den Manieren in dem Vortrage der Muſik handelt unter mehrern, F. W. Marpurg im 9ten Abſchn. des 1ten Hauptſt. ſ. Anleit zum Clavier. — C. P. E. Bach in dem 2ten Hauptſtücke des erſten Theiles ſeines Verſuches über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen. — D. G. Türk im 4ten u. f. Kap. ſeiner Klavierſchule, Leipz. 1789. 4. —

*) S. Triller; Vorſchlag.

Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künſte.)

Die Abwechslung in den Vorſtellungen und Empfindungen ſcheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menſchen zu ſeyn. So angenehm auch gewiſſe Dinge ſind, ſo wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erſt gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das iſt die Mannichfaltigkeit der Gegenſtände, die den Geiſt, oder das Gemüth beſchäfftigen, unterhält die Luſt, die man daran hat. Der Grund dieſes natürlichen Hanges iſt leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geiſtes; aber er zeiget ſich erſt, nachdem der Menſch zu einigem Nachdenken über ſich ſelbſt gekommen iſt, und das Vergnügen würkſam zu ſeyn, oft genoſſen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen *), können einen ganzen Tag gedankenlos ſitzen und auf ihren Pfeifen denſelben Ton tauſendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieſer Hang zur Abwechslung trägt ſehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menſchen bey; denn ſie unterhält und ver-

*) S. Condamines Reiſe längſt dem Amazonenfluß.

bull, Lond. 1740. f. — Wegen Winkelmanns Schriften, ſ. den Art. Antik, — In der Collection of Etruſc. Gr. and. Rom. antiq. . . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f. f. 4 Bd findet ſich im erſten S. 103. ſo wie im 2ten noch ein Aufſatz über die Mahlerey der Alten — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary Excellency of anç. Greece in the arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ Piacenza, „Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblühet haben?“ in dem 1ten Bd. ſeiner Ausg. der Notizie de' Prof. del Diſegno di Fil. Baldinucci, Tor. 1708. 4. — De Pictura (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von Joh. G. Erneſti Archaeologia litteraria, Lipſ. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der Abſchnitt in Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. — Sur la peinture des anc. von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 ſeiner Werke, Lauſanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Anſehen nach, der Geſchmack des Bas-Relief darin geherrſcht habe — Ueber einige Gemählde der Alten, ein Aufſatz in den Litterariſchen Monaten, März 1777. — Recherches ſur l'origine, l'eſprit et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte, Lond. 1685. 4. mit Innbegriff des Supplements 3 Th und 85 Kupfern Ueber die Malerey der Alten, Ein Beytrag zur Geſchichte der Kunſt: veranlaßt von B. Rode, verfaßt von A Riem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf. ſucht den Urſprung der Kunſt bey den Indiern, handelt von der Zeichenkunſt der Mericaner und andrer Völker, von den Künſten in Aegypten, von der Kunſt in den älteſten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen, von der erſten Art zu zeichnen und der lineariſchen Mahlerey; von der Monochrommen und Polychrommenmahlerey; von der Enkauſtik, und beſchließt mit einer kurzen Parallele zwiſchen der Kunſt der Alten und Neuen. Die Hauptideen des Verf. ſind, daß nicht die Bildnerey vor der Mahlerey, wie Winkelmann und Caylus wollen, ſondern dieſe vor jener entſtanden ſey, daß die erſten Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und auf eine Unterlage von puniſchem Wachſe gemacht worden) — Obſervat. on the Art. of Painting among the Ancients, von Th. Cooper, im 3ten Bde. der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter 1790. 8. — (S übrigens, wegen der Mahlerey der Alten, noch den Art Perſpectiv — und wegen der auf uns gekommenen Mahlereyen der Alten den Art. Antik. I. —

Ueber die Mahlerey in neuern Zeiten, und vorzüglich in Italien: Delle arti Italiani dopo la declinazione dell' Imperio Romano, handelt Muratori in der 2. ten Diſſert. des 1ten Bandes ſeiner Antich. Italiane, Ven 1751. 4. — Il Riposo di Raff. Borghini in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, ebend. 1730. 4. — Le Finezze de' penelli Italiani, ammirate e ſtudiate da Girupeno, ſotto la ſcorta e diſciplina dal genio di Raffaele d'Urbino . . . Par. 1654. 1674. 4 — Il diſinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arti più nobili del diſegno . . . da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. Bol. 168x. 8. (Der erſte über die Florentiniſche und Römiſche, der

zweyte über die Venezianiſche, der dritte über die Lombardſche Schule, und vorzüglich gegen Vaſari gerichtet.) — Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di pittura, Rom. 1681. 4. von Fil. Baldinucci an den March. Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni opuſc. ſopra varie materie di pittura, ſcult. ed arch. . . . da Fil. Baldinucci . . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zuſtand der bildenden Künſte vor dem 13ten Jahrh.) — Il vagante Corriero a' curioſi che ſi dilettano di Pittura, da Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. — Lettres from a young Painter abroad (Ruſſel) to his friends in England, Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Bd. mit Kupf. — Raccolta di Lettere ſulla *Pittura*, ſcultura et architettura, ſcritta da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal ſec. XV. al XVII. Rom. 1754 - 1773. 4. 7 Bd. — Lettere ſopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Band ſeiner Werke, Cremona 1781. 8. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik, angeführten Reiſebeſchreibungen, zu welchen noch kommen: An Account of Statues, Basreliefs, Draw. and Pictures in Italy . . . with rem. by Mſt. Richardſon, Lond. 1727. 8. Franz Amſt. 1728. 8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr. Cochin, 1758. 12. 3 Bde. — Die Voyage de Mr. Dupaty — der Roman, Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Bde) Italien und Deutſchl. in Rückſ auf Sitten, Litterat. und Kunſt von K. P. Moritz und A. Hirt, Berl 1789 u. f 8 vier Hefte — u. v. a. m — und die beſondern Beſchreibungen der Gemählde in einzeln Städten, als in Rom: Dichiarazione ſopra le Pitture di Roma, da Gaſp. Celio, Nap. 1638. 12. — Nuovo Studio di Pittura . . . nelle Chieſe di Roma ed in altri luoghi di eſſa Città, da Fil. Titi, R. 1614. 1708. 1763. 12. — Viaggio ſagro e curioſo delle Chieſe più principali di Roma, ove ſi nota il più bello delle Pitture . . . da Piet. Sebaſtiano, R. 1683. 8. — Deſcriz. delle Imagini dipinte da Rafaele da Urbino nell Camere . . . del Vaticano i colla deſcriz. della favola d'Amore e di Pſiche, dipinta del medeſimo, nella loggia eletta di Chigi . . . comp. da Giov. P. Bellori . . . R. 1695. f. — La Villa Borgheſe, con la deſcriz. delle Statue e Pitture che ivi ſi trovano, da Dom. Montelatici, R, 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Deſcript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui ſe voyent à Rome et aux environs, Amſt. 1701. 12. — Deſcript. of the Paintings . . . in Rome, by Mr. Samber, Lond. 1723. 8. — Ueber Mahlerey u. Bildhauerarbeit in Rom . . . von Fdr. W. Baſ. v. Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (das beſte Werk dieſer Art.) — — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che ſono nell' inclita Città di Florentia . . . da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Riſtretto delle coſe più notabili in Pittura . . . delle Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1737. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reiſen — — In Meyland L'immortalità e gloria del Penello, ovv. Deſcriz. delle Pitture di Milano, da Santagoſtini, Mil. ſ. a. 12. — Deſcr. della Città di Milano, da Serv. Latuado, Mil. 1737-1738. 8. 6 Bde. — — In Modena: Le Pitture e Scult. di Modena, da Pagani; Mod. 1770. 8. — — In Neapel: Guida de' Foreſtieri . . . dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida . . . di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie dell Bello, del

Antico e del Curioſo della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1778. 8. 4 B. mit K. — — In Brescia: Le Pitture di Breſcia, da Averoldo, Breſc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Rifleſſ. ſopra le Pitture di Breſcia, da Franc. Paglia Breſc. 1713. 4. — Le Pitture e Scult. di Breſcia . . . Breſc. 1760. 8. — — In Bologna: Il Paſſagiere diſingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Aſcoſo, Acad. Gel. (C. C. Malvaſia) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perluſtrata . . . da Ant. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. — Deſcriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell'Origine e Progreſſi della Pittura, ſcult. ed. Archit. di Bologna 1736. 4. —— In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo . . . da Paſto, Berg. 1775. 4. —— In Ferrara: Pitture e Scult. che ſi trovano nelle Chieſe, Luoghi publ. . . . della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che ſi contengono ne' Quadri poſti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Conſiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven 1587. 8. — Le ricche minere della Pittura Veneziana . . . da Marco Boſchini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8 — Deſcriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Iſole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Baſſaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 1771. 8. — Auch ſind noch von ebend. Pitture a freſco de' principali Maeſtri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappreſentanti Iſtor. ſac. dipinti da' più celebr. Pittori della Scuola Venez. . . . Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — — In Verona: Ricreaz. pittor. o ſia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Bde. — — In Vicenza: I Giojelli pittor. cioè l'Indice delle publ Pitture della Città di Vic. da Marc. Boſchini, Ven. 1677. 12. — Il Foreſtiero iſtr. delle coſe più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4. mit K. — — In Peſaro: In dem 4ten Bde. S. 1. der Racc. d'Opuſc. ſcient. e filol. des Calagera findet ſich eine Iſtoria delle Pitture in Majolica, fatte in Peſaro. — Catal. delle Pitture nelle Chieſe di Peſaro, Peſ. 1783. 8. — — In Parma: Guida e eſatta Notizia . . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — In Padua: Deſcriz. delle Pitture, Scult. et Archit. di Padova, da Roſetti, Pad. 1780. 12. — — In Turin: Guida de' Feraſt. per la Real Città di Torino 1753. 8. —— S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, Florentiniſche, Lombardiſche, Römiſche, Veneziſaniſche Schule. — Auch gehören von Kupferſtichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, ſ. Selectae quaedam ſummor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Iſtoria pratica dell' Incominciamento e progreſſi della pittura, o ſia Raccolta di cinquante ſtampe eſtratti dá ugual numero di diſegni Originali eſiſtenti nella Real Galeria di Firenze . . . inciſe da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1792. f. 60 Bl. — —

In den Niederlanden: Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres, compares avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Amſt. 1767. mit beſondern Beſchreibungen einiger Gemählde des Rubens.

Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des eclairciſſemens hiſtor. ſur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le compoſent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pittor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. I. B. Deſchamp. 1770. 8 Deutſch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amſt. 1783. 12. 4 Bde. — — Beſondre Beſchreibungen von Gemählden in einzeln Städten, als in Amſterdam: Kunſt en Hiſtoriekundige Brſchryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadthuys te Amſterdam, door J. van Dyk, Amſt. 1758. 8. — — In Antwerpen: An accurate Deſcription of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the ſeveral Churches, Convents etc. in and about Antverp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigens die Art. Brabantiſche und Flamländiſche Schule.) — —

In Frankreich: Von dem Urſprunge und Fortgange der Bau-Bildhauer-Kupferſtecher-und Mahlerkunſt wird in dem 2ten Bd. des Diction. pittoreſque et hiſtor. . . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their eſtabliſhement under Louis the XIVth. compared with their preſent ſtate in England, in with their national importance, and ſeveral purſuits are briefly ſtated and conſidered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Joſ. Reynolds.) — Nachrichten von einzeln Gemählden liefern, auſſer den ältern Beſchreibungen von Paris: Curioſités de Paris, Verſailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hiſt. de Paris, p. Joſ. Martinet, Par. 1779 u. ſ. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neueſten Gemählden der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, und Franzöſiſche Schule. — —

In Spanien: El Pincel, cujas Glorias deſcrivia D Felix de Lucio Eſpinoia y Malo, Mad. 1681. 4. — Relacion de la Diſtribucion de los premias . . . repartidos por la Real de S. Fern. a los Diſcipulos . . . en la Junta general celebr. en 23.' di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de la Real Academia de San Fernando . . . el dia 14 de Iulio 1781. 4. von D. Gasp. Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art Academie, Gallerie, und von den verſchiedenen Reiſebeſchreibungen, die von Puente, und von A. Ponz. —

In England: Ueber den Zuſtand derſelben in den ganz frühern Zeitpunkten finden ſich in Wartons hiſt. of poetry, als Bd. I. Diſſ. 2. C. 2. d. Note einige Nachrichten. — Obſerv. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Bd. der Archaeologia, or Miſcell tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The preſent State of the Prts in England, by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. franzöſ. Par. 1755. 12, — Anecdotes of Painting in England, with ſome accounts of the principal artiſts and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digeſted and publiſhed from his Original Mss. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Bd. mit K. 1782. 8. 4 Bd. Verm. 1767. 4. 4 Bd. mit K. — The engliſh Connoiſſeur· cont. an Account of whatever is curious in Painting,

ſcheinet, ſich ein Gewiſſen würde daraus gemacht haben, einen Pinſelſtrich in ſeinen Gemählden ſehen zu laſſen. Dieſe kleine Manier iſt das, vor dem der Künſtler ſich am meiſten hüten ſollte, weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter ſehen, der die einzelen Buchſtaben der Worte, die er braucht, mit ſolchem mühſamen Beſtreben ausſucht, daß er darüber die Gedanken ſelbſt aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonſpieler hören, der die feineſten Manieren überall mit ſolchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt: ſo entgeht uns über allen dieſen Kleinigkeiten die Aufmerkſamkeit, die wir auf die Sachen wenden ſollten.

Am ſchlimmſten iſt es, wenn eine ſolche kleine Manier in einem ganzen Zweig der ſchönen Künſte unter einem Volke herrſchend wird, wie es in der Beredſamkeit unter den ſpätern Griechen geſchehen iſt, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte geſagt werden. Viele der neuern franzöſiſchen Schriftſteller haben dieſe kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutſcher ſucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte ſich jeder Künſtler zur Maxime machen, ſeinen Gegenſtand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzuſtellen, die ihn verſichert, daß er auch auf andre dieſelbe Würkung thun müſſe.

* *

Ein großer Theil deſſen, was Reynolds in ſeinen Diſcourſes von dem verſchiedenen Style der Mahlerey ſagt, als in der Sammlung derſelben, Lond. 1778. 8. S. 50. 101 u. f. und in ſeinen Anmerkungen zu Maſons Ueberſetzung des du Fresnoy S. 85 u. f. wird ſich auch auf die Manieren in der Mahlerey anwenden laſſen. — Einzele Bemerkungen über die Manieren, wie ſie entſtehen, wie den übeln abzuhelfen iſt, u. ſ. w. finden ſich in des de Piles Converſations de la Peinture, S. 97. 205. 218 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. — —

Manieren.

(Muſik.)

So nennt man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewiſſen Tönen anbringen, um dieſelben von den andern blos ſchlechtweg angegebenen Tönen zu unterſcheiden; dergleichen die Triller, die Vorſchläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr ſind. Sie geben den Tönen, worauf ſie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen ſie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewiſſermaaßen Licht und Schatten in den Geſang. Sie ſind nicht als etwas blos künſtliches anzuſehen: denn die Empfindung ſelbſt giebt ſie oft an die Hand, da ſelbſt in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Geſang ähnlich ſind. Beſonders haben zärtliche Empfindungen dieſes an ſich, daß ſich Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenſchaft vorzüglich ſtark iſt. Dieſes hat unſtreitig die verſchiedenen Manieren im Geſang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger ſie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geſchikt zu thun, ſon-

ſondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es iſt nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichſte und nachdrüklichſte zu machen wiſſe; die Hauptſache beſteht in der verſtändigen Anbringung derſelben; ſie ſollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geſchiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, ſondern die Empfindung zu heben. Unverſtändige Spieler bringen ſie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geſchieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Geſanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geſchmaks an, daß man im Geſang überall die Fertigkeit und Beugſamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieſes hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger deſto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Geſanges zu denken.

Einige Manieren ſind ſo weſentlich, daß die Tonſetzer ſie auf den Stellen, wo ſie angebracht werden ſollen, vorſchreiben; andre werden der Willkür der Sänger überlaſſen. Die weſentlichſten Manieren ſind die Triller, die **Vorſchläge** und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten beſonders geſprochen wird *). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man ſehr gründlichen Unterricht in Agricolas Ueberſetzung der Anleitung zur Singkunſt des Toſi im zweyten und dritten Hauptſtük.

* *

Von den Manieren in dem Vortrage der Muſik handelt unter mehrern, F. W. Marpurg im 9ten Abſchn. des 1ten Hauptſt. ſ Anleit zum Clavier. — C. P. E. Bach in dem 2ten Hauptſtücke des erſten Theiles ſeines Verſuches über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen. — D. G. Türk im 4ten u ſ. Kap. ſeiner Klavierſchule, Leipz. 1789. 4. —

*) S. Triller; Vorſchlag.

Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künſte.)

Die Abwechslung in den Vorſtellungen und Empfindungen ſcheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menſchen zu ſeyn. So angenehm auch gewiſſe Dinge ſind, ſo wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erſt gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das iſt die Mannichfaltigkeit der Gegenſtände, die den Geiſt, oder das Gemüth beſchäfftigen, unterhält die Luſt, die man daran hat. Der Grund dieſes natürlichen Hanges iſt leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geiſtes; aber er zeiget ſich erſt, nachdem der Menſch zu einigem Nachdenken über ſich ſelbſt gekommen iſt, und das Vergnügen würkſam zu ſeyn, oft genoſſen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen *), können einen ganzen Tag gedankenlos ſitzen und auf ihren Pfeifen denſelben Ton tauſendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieſer Hang zur Abwechslung trägt ſehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menſchen bey; denn ſie unterhält und ver-

*) S. Condamines Reiſe längſt dem Amazonenfluß.

mehret ſeine Thätigkeit und verurſachet eine tägliche Vermehrung ſeiner Vorſtellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menſchen ausmachen. Obgleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Würkſamkeit entſtehet, ſo wird im Gegentheil dieſe durch jene wieder verſtärkt. Je mehr man die Luſt abgewechſelter und mannichfaltiger Vorſtellungen genoſſen hat, je ſtärker wird das Bedürfniß, folglich das Beſtreben die Anzahl derſelben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Menſch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er ſich allmählig dem Zuſtande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, deſſen er fähig iſt.

Da die Werke der ſchönen Künſte nothwendig unterhaltend ſeyn, und in allen Theilen der Vorſtellungskraft neuen Reiz geben müſſen *): ſo muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit ſeyn. Alle Künſtler von Genie haben ſie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit ſeines Genies. In der Ilias iſt des Streitens unendlich viel und immer abgewechſelt; die Helden, deren beſonders Meldung geſchieht, ſind kaum zu zählen; aber jeder iſt genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verſchieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen ſoll, muß ſich in Gegenſtänden finden, die eine natürliche Verbindung unter ſich haben. Es iſt eben ſo verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beſchäfftigung zu haben, als jede Minute daſſelbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler, unter ſich gar nicht zuſammenhängender Gedanken, deren jeder ſchön und wichtig wäre, würde ein Buch von groſſer Mannichfaltigkeit des Innhalts ausmachen, das Niemand leſen könnte. Darum muß ein Faden ſeyn, an dem die Menge der verſchiedenen Dinge ſo aufgezogen ſind, daß, nicht eine willkührliche Zuſammenſetzung, ſondern eine natürliche Verbindung unter ihnen ſey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Urſache, oder als verſchiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenſtand würken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch ſeine beſondere Schattirung ausgezeichnet iſt, erſcheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zuſammenhangen, je feiner iſt das Vergnügen, das ſie verurſachet.

Dieſe Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Hiſtorienmahler läßt uns nicht nur Perſonen von verſchiedenen Geſichtsbildungen ſehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältniſſen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget ſich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet ſie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonſetzer ſorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf

*) S. Werke der Kunſt.

auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verſchieden.

Es denke kein Künſtler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit ſprechen höret, daß es dabey auf eine Zuſammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verſchiedenheit der Sachen ſo zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte ſteht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, ſondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erſcheine, erfodert wahres Genie und einen ſichern Geſchmak. In den Werken der Künſtler, denen dieſe beyden Eigenſchaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unſchikliche Zuſammenhäufung ſolcher Vorſtellungen, die ſich nicht zu einander ſchiken, antreffen. So ſieht man in den Werken einiger Tonſetzer, entweder, daß ſie durch ein ganzes Stük denſelben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß ſie eine Menge einzeler, ſich gar nicht zuſammenpaſſender Gedanken hinter einander hören laſſen. Nur der Tonſetzer, der das zu ſeiner Kunſt nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Geſtalt, durch abgeänderte Harmonien unterſtützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zuſammenhangende Gedanken ſo zu verändern, daß das Gehör vom Anfang bis zum Ende beſtändig gereizt wird.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewiſſen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht ſchließen können, daß die Nation, bey der gewiſſe Werke der Kunſt durchaus immer einerley Form haben: wie wenn alle Wohnhäuſer nach einerley Muſter aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angeſtimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieſer Nation das Genie zur Baukunſt, zur Comödie, zur Ode noch fehlet?

* *

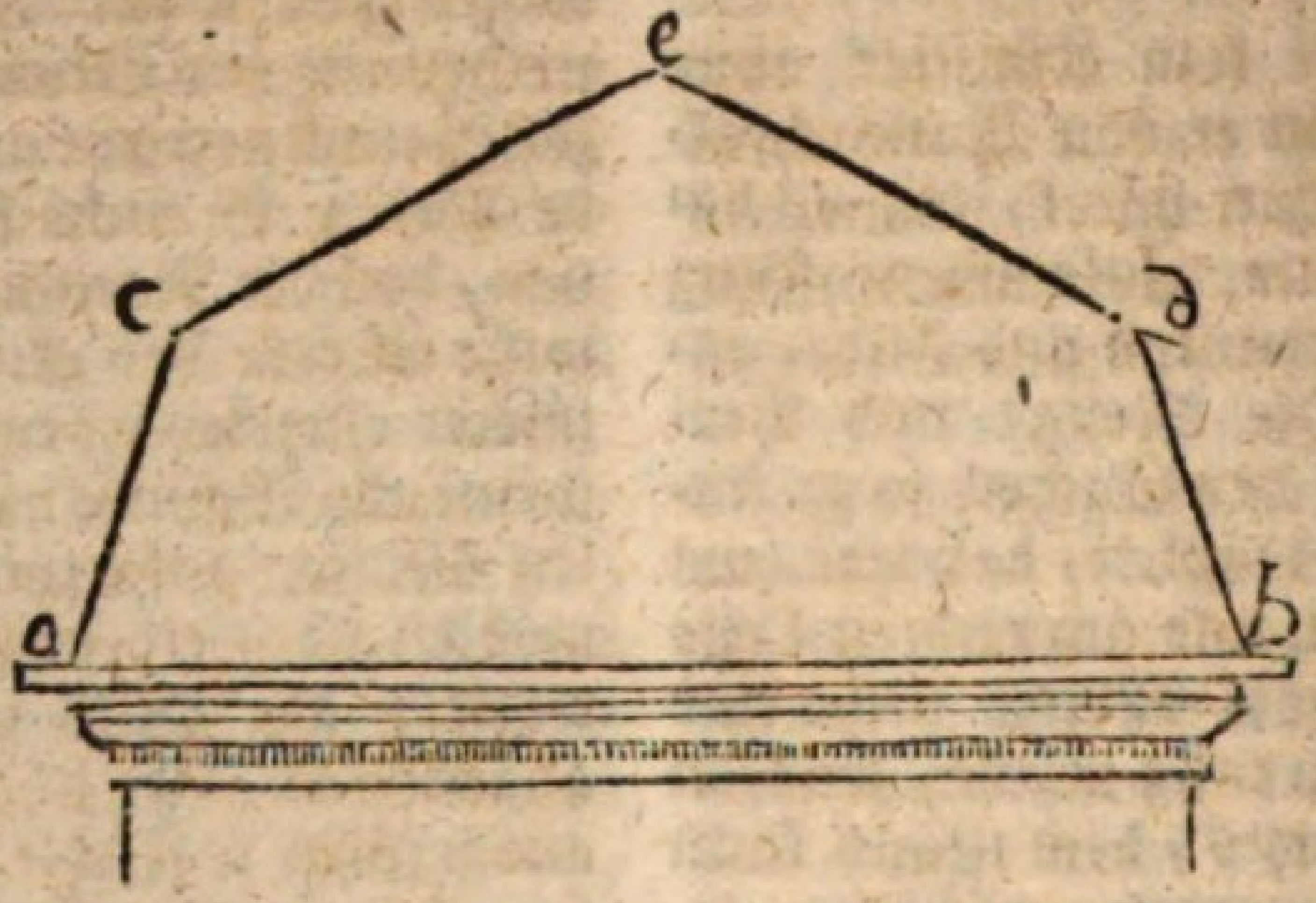
Von der Mannichfaltigkeit (und Einförmigkeit) überhaupt handeln, Home, in den Elements of Criticism, Kap. 9. Bd. 1. S. 302. 4te Ausg. — J. Riedel in dem 5ten Abſchnitt ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. S. 65 u. f. 1te Ausg. — J. C. König, im 4ten Abſchn. ſ. Philoſ. der ſch. Künſte, S. 185. (Von der Einheit und Mannichf.) — — Von der Mannichfaltigkeit (und Größe) im Gartenbau, H. Hirſchfeld in ſeiner Theorie, Bd. 1. S. 162. —

Manſarde.

(Baukunſt.)

Eine beſondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem franzöſiſchen Baumeiſter Manſard, ihren Namen bekommen hat. In Deutſchland werden ſie auch gebrochene Dächer genennt, weil jede Seite des Daches, anſtatt eine einzige Fläche auszumachen,

wie ſonſt gewöhnlich geſchieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.



Die Figur ſtellt den Durchſchnitt eines ſolchen Daches vor. Die Baumeiſter geben den Theilen deſſelben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich iſt folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauſes a b wird ein halber Zirkel beſchrieben, deſſen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden unterſten Theile a c und b d beſtimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey Fünftheil beſtehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn beſtimmen die Sehnen c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche ſelbſt läßt man ein hölzern Geſims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verſtatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwiſchen a b und c d zu räumlichen Dachſtuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget iſt, thut man beſſer, anſtatt der Manſarde ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenſter der Manſarden nicht mit ausnehmender Aufmerkſamkeit gemacht, und nicht mit dem beſten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verurſachet allmählig die Fäulung der Sparren.

Marſch.
(Muſik.)

Ein kleines Tonſtück, das unter feſtlichen Aufzügen, vornehmlich unter den Zügen der Kriegsvölker, auf Blasinſtrumenten geſpielt wird. Der Zwek deſſelben iſt ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beſchwerlichkeit deſſelben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich ſchon vor der Erfindung der Muſik, bemerket, daß abgemeſſene Töne, auch in ſofern ſie ein bloßes Geräuſch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beſchwerlichen Arbeiten zu unterſtützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geſchichten, daß große Arbeiten, die man in der Geſchwindigkeit wollte verrichten laſſen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Inſtrumente verrichtet worden. Als Lyſander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute ſeines

Kriegsheeres zuſammen kommen, um währender Arbeit auf Flöten und andern Inſtrumenten zu blaſen *). Chardin ſagt in ſeiner Reiſe nach Perſien, daß die morgenländiſchen Völker keine ſchwere Laſt heben können, wenn nicht ein Geräuſche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einſtürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Muſik nichts anders ſagen, als daß die Arbeit der Menſchen, durch die Muſik unterſtützt, mit unglaublicher Geſchwindigkeit verrichtet worden ſey. Was wir noch itzt bisweilen an dem Schiffvolk, welches ſchwer beladene Kähne gegen den Strom der Flüſſe ziehet, ſehen, daß es ſich dieſe mühſame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt ſchlagen, hat auch ſchon Ovidius geſehen.

Hoc eſt, cur —
Cantet er innitens limoſae pronus arenae
Adverſo tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulſa brachia verſat aqua **).

Aus dieſen Beobachtungen läßt ſich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beſchwerlichere Unternehmungen derſelben faſt bey allen Völkern mit Muſik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzuſtellen ***), uns hier bloß auf den Marſch einſchränken.

Man ſiehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beſchwerlichkeit des Marſchirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegeriſchen Muth unterſtützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonſetzer darauf denken, daß der Geſang und Gang des Marſches munter, muthig und kühn ſey; nur wild, oder ungeſtüm darf er nicht ſeyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als:

ſchiken ſich gut dazu, weil ſie etwas ermunterndes haben. Man ſetzet ſie in $\frac{4}{4}$ Takt, und kann im Aufſchlag oder Niederſchlag anfangen. Die Bewegung iſt immer pathetiſch, geſchwinder, oder langſamer, nachdem der Zug ſchnell oder langſam gehen ſoll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla-Breve-Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemeſſen und leicht fühlbar ſeyn. Das ganze Stük beſteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erſte acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in dieſem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geſchieht, welches in Anſehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einſchnitte ſind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber iſt wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einſchnitt am fühlbareſten ſeyn.

Bey Märſchen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, iſt auch dieſe genaue Abmeſſung der Einſchnitte

*) Plutarchus im Lyſander.

**) Triſt. L. IV. 1.

***) S. Muſik.

nicht nöthig; aber man ſucht vornehmlich das Muthige und Trotzige, als den weſentlichen Charakter ſolcher Stüke, darin auf das vollkommenſte zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegeriſche Märſche, die bey feſtlichen Aufzügen, dergleichen die verſchiedenen Handwerksgeſellſchaften bisweilen anſtellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig iſt, die gegebenen Regeln ſo genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten geſetzt werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter ſeyn.

Rouſſeau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märſchen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da ſie gebraucht werden, in dem beſondern Geiſt, den ſie erfodert, den Marſch ſetzen würde.

Maſchine.

(Epiſche und dramatiſche Dichtkunſt.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epiſchen und dramatiſchen Gedichten aufzulöſen; dergleichen Wunderwerke, Erſcheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge ſind, wodurch der Knoten mehr zerſchnitten, als aufgelößt wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemiſchte und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Weſen, oder Vorfälle, aus; wie wenn **Voltaire** in der **Henriade** die Zwietracht, oder wenn man andre allegoriſche Weſen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und urſprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflöſung des Knotens, und iſt daher entſtanden, daß die Alten die Erſcheinung der Götter in den dramatiſchen Vorſtellungen durch künſtliche Maſchinen veranſtaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entſtanden iſt.

Die geſunde Kritik verwirft dieſe Maſchinen als Erfindungen, die der Abſicht des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes gerad entgegen ſind. Beyde ſollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyſpiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zuſtand einzeler Menſchen, oder ganzer Geſellſchaften, durch große Tugenden, oder Laſter, oder durch Leidenſchaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, iſt zu dieſer Abſicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menſchlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchſt begierig wird zu ſehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich iſt, oder nicht durch die in den handelnden Perſonen liegenden Kräfte bewürkt wird.

Darum ſollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Urſachen, ob ſie gleich hiſtoriſch wahr ſind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn ſie erfüllen unſre Erwartung eben ſo wenig, als die Maſchinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchſt bedenklichen Lage ſähen, die ſich itzt bald entwikeln müßte: ſo würden wir in unſrer Erwartung

wegen des Ausganges der Sache uns ſehr betrogen finden, wenn ſie von ungefähr einen in der Erde verborgen geweſenen Schatz fände, der ſogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein ſolcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menſchen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum ſagt Ariſtoteles, der Dichter habe mehr darauf zu ſehen, ob die Sachen wahrſcheinlich, als ob ſie wahr ſeyen.

Aus dieſem Grunde können wir auch mancherley Urſachen der Verwiklung und der Auflöſung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle ſind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegſetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen, weil ſie itzt bloße Maſchinen wären, da ſie in Athen oder Rom natürlich geweſen.

* *

Ueber den Unterſchied zwiſchen den Maſchinen des Homer, und anderer epiſchen Dichter finden ſich in dem 1ten der kritiſchen Wälder, S. 148 u. f. vortrefliche Bemerkungen. — Von den Maſchinen im epiſchen Gedichte handelt das 5te Buch von des Boſſu Traité du poeme epique in 6 Kap. als Des div. eſpèces de divinités; des moeurs des Dieux; de la manière d'agir des Dieux; quand il faut uſer de machines; comment il faut employer les machines und ſi la préſence des Dieux deshonore les Heros. — Einzele, hierher gehörige Bemerkungen finden ſich in dem 25ten Abſchnitt des 1ten Bandes von des Dubos Reflex. crit. ſur la poeſie et ſur la peinture, S. 225. Dresd Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Epopee, daß es das Weſen derſelben iſt, wie man es gebrauchen und anwenden ſoll, davon handelt Batteur in dem 7 - 10ten Kap. des 2ten Th. ſ. Einleitung S. 43 u. f. 4te Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Dichtung überhaupt Marmontel in dem 10ten Kap. ſeiner Poetique. — Wider die Maſchinen in der Epopee erklärt ſich Home, in den Elements of Crit. I. S. 102 u. f. II. S. 385 u. f. 4te Ausg. — Und Hr. Riedel, in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. S. 177 und 194 u. f. hat ſich ihrer gegen ihn angenommen. — S. übrigens noch Hrn. Bodmers Crit. Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie, und deſſen Verbindung mit dem Wahrſcheinlichen, Zür 1740. 8. — Und Hrn. Schlegels Abhandlung über das Wunderbare, bey ſ. Batteux. —

Masken.

(Schauſpiel; Baukunſt.)

Die Masken, deren ſich die Alten in Schauſpielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, ſind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Geſichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Geſichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zwek des Schauſpiels dienliche Geſtalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unſerm Zwek, ausführlich von den Masken der Alten zu ſprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen iſt. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de perſonis ſ. larvis und die von Piccard nach alten Zeichnungen geſtochenen Masken in Daciers Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comiſchen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Geſichtsbildungen und Carricaturen zum Inhalt der

Stüke nothwendig ſind. Wenn ſie geiſtreich ausgedacht ſind, ſo thun ſie zur Beluſtigung ihre gute Würkung. Würklich überraſchend und ſeltſam ſind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunſt werden Menſchenköpfe, die an Schlußſteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern Maſcaroni, im Deutſchen Masken oder Larven genennt. Dieſe Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunſt, ihren Urſprung in der Nahahmung einer alten Gewohnheit Man findet nämlich, daß bey verſchiedenen barbariſchen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, deſſen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie alſo die Schädel der Opferthiere in den doriſchen Fries aufgenommen worden *), ſo ſind auch die Masken entſtanden, und auf eine ganz ähnliche Weiſe die Trophäen von eroberten und an den Häuſern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es iſt angenehm zu ſehen, wie das menſchliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern ſich auf eine ähnliche Weiſe äußert. Alle weſentlichen Zierrathen der griechiſchen Baukunſt ſind aus Nachahmung gewiſſer, bey den noch rohen Hütten, die älter als die ſchöne Baukunſt ſind, natürlicher Weiſe vorhandenen Theile, entſtanden **). Ich habe in nordiſchen Seeſtädten eine gothiſche Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden geſehen, die gerade auf eine ähnliche Weiſe entſtanden iſt. Die Gebäude ſind von gehauenen Sandſteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenſtern ſind dieſe Steine ſehr ſauber ſo ausgehauen, daß ſie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorſtellen. Ohne Zweifel haben die nordiſchen Völker ihre Hütten ehedem ſo gebaut, daß ſie den offenen Raum zwiſchen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Alſo hat der longobardiſche, oder wendiſche Baumeiſter ſeine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechiſche die ſeinigen. Ich kann noch ein anderes Beyſpiel anführen. Es iſt an vielen Orten, wo der Geſchmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden iſt, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander geſtellten Bauſtämmen, an denen noch etwas von den abgehauenen Aeſten ſitzet, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey ſolchen Bäumen zu verſperren, damit dadurch wenigſtens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berliniſchen Zeughauſe über die Fenſter an dem innern Hofe dieſes prächtigen und in der That ſchönen Gebäudes angebracht ſind, einer beſondern Erwähnung. Sie ſind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und ſtellen in der

*) S. Doriſch.

**) S. Gebälke.

*) Dieſer fürtreffliche Künſtler verdienet näher bekannt zu ſeyn. Er war ein eben ſo großer Baumeiſter, als Bildhauer in Dienſten König Friedrich des Erſten in Preußen. In Berlin ſind, außer dem

der Schlacht ſterbende Geſichter mit ſolchem Leben und ſolcher Mannichfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derſelben geſetzt wird. Der ſehr ſchätzbare Berliniſche Hiſtorienmahler Rohde hat ſie in Kupfer geätzt herausgegeben *).

Maſſen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Abſicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt **), heißt in Anſehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Maſſe. Wenig und große Maſſen im Gemählde, will ſagen, man müſſe das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerſtreueten Stellen anbringen, ſondern wenig und große Stellen von Hellem und eben ſo von Dunkelm im Gemählde ſehen laſſen. In Abſicht auf die Beleuchtung ſcheinet das Gemählde das vollkommenſte zu ſeyn, das nur zwey Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach, und das Auge wird auf den erſten Anblik zurechte gewieſen. Die beſte Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch flekicht und das Auge bey der Beobachtung deſſelben ungewiß werden.

Die Maſſen ſelbſt aber müſſen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Dieſe Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunſt macht, erläutert werden. „Er hütete ſich, (ſagt unſer heutige Raphael) gleich große Maſſen von Licht und von Dunkeln zuſammen zu ſetzen. Hatte er eine Stelle von ſtarkem Licht oder Schatten, ſo fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, ſondern machte einen großen Zwiſchenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichſam als von einer Anſpannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erſcheinet dieſer Theil der Kunſt nur in den Werken des Corregio in ſeiner wahren Vollkommenheit. Hier müſſen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landſchaft in der Natur den ganzen Tag über in den verſchiedenen von dem Sonnenſchein bewürkten Erleuchtungen mit Aufmerkſamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Maſſen; bald zuſammen gehaltenes, bald zerſtreuetes Licht beobachten, und die verſchiedenen Würkungen dieſer zufälligen Umſtände deutlich gewahr werden.

dem Königlichen Schloſſe und einigen andern Gebäuden von ſeiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon ſchon viele vom Hrn. Rohde geätzt worden. Unter andern ſind die beyden in der Berliniſchen Schloß- und Dohmkirche ſtehenden Särge Friedrichs des Erſten und ſeiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewundrung und kein Künſtler ohne Nutzen betrachten wird.

*) Sie ſind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: „Larven, nach den Modelen des berühmten Schlüters von B. Rohde“ in klein Folio herausgekommen.

**) S. Mengs Betracht. S. 54.

Matt.

(Schöne Künſte.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben ſind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennt, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künſten iſt gar oft die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Würkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es ſehr gute Würkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenſtände matt gemacht werden. Eben ſo wird an vergulddeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte ſich beſſer heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künſten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entſteht es aus allzuvielen, den Sinn langſam ausdrükenden Worten, wie wenn Racine jemand ſagen läßt:

> Et le jour a trois fois chaſſé la nuit obſcure
> Depuis que votre corps languit ſans nourriture*).

Wenn hier ein Beyſpiel des Matten aus einem großen Schriftſteller angeführt wird, da man leichter tauſend andere aus geringern hätte geben können: ſo geſchieht es zu deſto nachdrüklicher Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viel Begriffe nur einige geringe, wenig reizende Vorſtellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart iſt dem Zwek der Beredſamkeit und Dichtkunſt ſo gerade entgegen, daß es unter die weſentlichſten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunſt beſonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden iſt, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchſten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Urſachen des Matten ſcheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig iſt, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbeſtimmte Begriffe in einen Gedanken zuſammenfaßt. Sein Urſprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorſtellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die alſo nothwendig ſich immer matt ausdrüken. Sie ſind gerade das Gegentheil deſſen, was der Künſtler ſeyn ſoll, der ſich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menſchen unterſcheidet. Die Mittel, nicht ins Matte zu fallen, ſind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder ſich vorſtellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und ſie wieder wegzulegen, ehe dieſe Kräfte erſchöpft ſind; gewiſſe Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulaſſen, als ſich zum Ausdruk derſelben zu zwingen.

Da die beſten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung ſelbſt der feurige Homer nicht ausgenommen, ſchläfrige Stunden, oder wenigſtens Augenblike haben: ſo kann nur eine öftere und ſorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit ſetzen. Obgleich

*) In der Phädra.

gleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen iſt, mehr ſchädlich, als nützlich wäre: ſo muß ſie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es iſt nicht möglich, bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich iſt es, um das Matte in ſeinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man ſeine Arbeit vorlieſt.

Mediante.

(Muſik.)

Iſt die Terz der Tonart, in welcher der Geſang geführet wird; nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, ſondern nur die ſogenante tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man ſich befindet. Die Benennung iſt daher entſtanden, daß die Terz mitten zwiſchen dem Grundton und ſeiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetiſch, oder harmoniſch in zwey Theile theilet *).

Melismatiſch.

(Muſik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Geſanges gehört, beſonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder ſchnellere eingetheilt wird, die zuſamen die Dauer des Hauptones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieſes ſind alſo melismatiſche Auszierungen.

In beſonderm Sinne nennt man gewiſſe ſehr einfache und leicht zu faſſende Melodien, die jedermann gleich behält und nachſingen kann, und die ſich zu Gaſſenliedern ſchiken, melismatiſche Geſänge. Man hat dergleichen italiäniſche Lieder, beſonders ſolche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierruderern geſungen werden, die ſehr angenehm ſind. Man ſagt, daß auch große Tonſetzer bisweilen in ernſthaften Opern, dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieſer melismatiſchen Schreibart ſetzen.

Melodie.

(Muſik.)

Die Folge der Töne, die den Geſang eines Tonſtüks ausmachen, in ſofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterſchieden iſt. Sie iſt das Weſentliche des Tonſtüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterſtützung. Die Muſik hat den Geſang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künſte der Harmonie haben blos den ſchönen Geſang zum letzten Endzwek. Darum iſt es eine eitele Frage, ob in einem Tonſtük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmſte ſey? Ohne Zweifel iſt das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger iſt es für den Tonſetzer, daß er die weſentlichen Eigenſchaften einer guten Melodie beſtändig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch ſie zu erreichen ſind, in ſo fern ſie von der Kunſt abhangen, fleißig nachdenke. Da dieſes Werk nicht blos für den Künſtler, ſondern vornehmlich für den philoſophiſchen Liebhaber geſchrieben iſt, der ſich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenſchaften jedes Werk der Kunſt in ſeiner

*) S. Arithmetiſch; Harmoniſch.

ſeiner Art haben müſſe, ſondern die Gründe der Sachen, ſo weit es möglich iſt ſie zu erkennen, wiſſen will: ſo iſt nöthig, daß wir hier die verſchiedenen Eigenſchaften des Geſanges, oder die Melodie aus ihrem Weſen herleiten.

Es iſt bereits in einem andern Artikel *) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden **), wie der Geſang aus der Fülle einer angenehmen leidenſchaftlichen Empfindung, der man mit Luſt nachhängt, entſtehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünſtelte Geſang iſt eine Folge leidenſchaftlicher Töne, deren jeder für ſich ſchon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunſt ahmet dieſe Aeußerung der Leidenſchaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig ſind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand ſagen können, daß er bey Anſchlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas Leidenſchaftliches empfinde; und doch kann aus ſolchen unbedeutenden Tönen ein das Herz ſtark angreifender Geſang zuſammengeſetzt werden. Es iſt wol einer Unterſuchung werth, wie dieſes zugehe.

Die Muſik bedienet ſich zwar auch leidenſchaftlicher Töne, die an ſich, ohne die Kunſt des Tonſetzers, ſchmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig ſind. Aber ſie entſtehen durch die Kunſt des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede iſt, kommen ſie nicht in Betrachtung, als in ſofern der Tonſetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeſchriebenen Töne leidenſchaftlich vortragen ſoll.

*) S. Geſang.

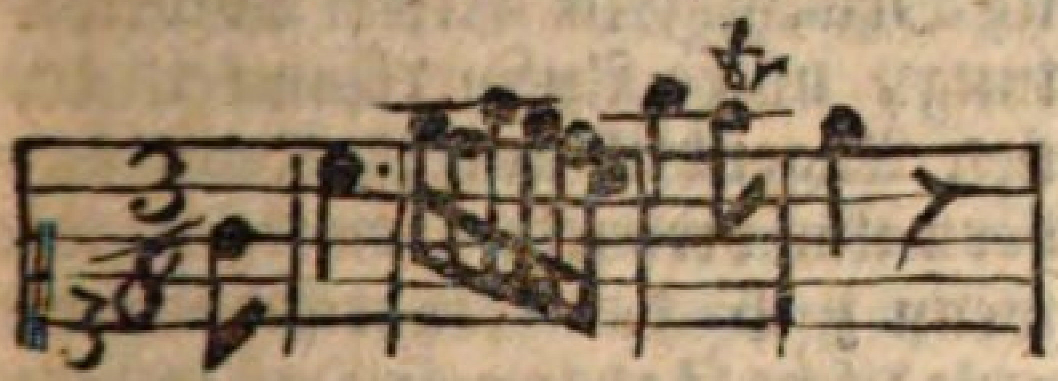
**) S. Muſik.

Das Weſen der Melodie beſteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenſchaftliche Empfindung, oder eine Laune ſchildern. Jeder, der ſie hört, muß ſich einbilden, er höre die Sprache eines Menſchen, der, von einer gewiſſen Empfindung durchdrungen, ſie dadurch an den Tag leget. In ſofern ſie aber ein Werk der Kunſt und des Geſchmaks iſt, muß dieſe leidenſchaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunſt, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden iſt; dieſes Ganze muß eine gefällige Form haben, und ſowol überhaupt, als in einzelen Theilen ſo beſchaffen ſeyn, daß das Ohr des Zuhörers beſtändig zur Aufmerkſamkeit gereizt werde, und ohne Anſtoß, ohne Zerſtreuung, den Eindrüken, die es empfängt, ſich mit Luſt überlaſſe. Jeder Geſang, der dieſe doppelte Eigenſchaft hat, iſt gut; der, dem ſie im Ganzen fehlen, iſt völlig ſchlecht, und der, dem ſie in einzelen Theilen fehlen, iſt fehlerhaft. Hieraus nun müſſen die verſchiedenen beſondern Eigenſchaften der Melodie beſtimmt werden.

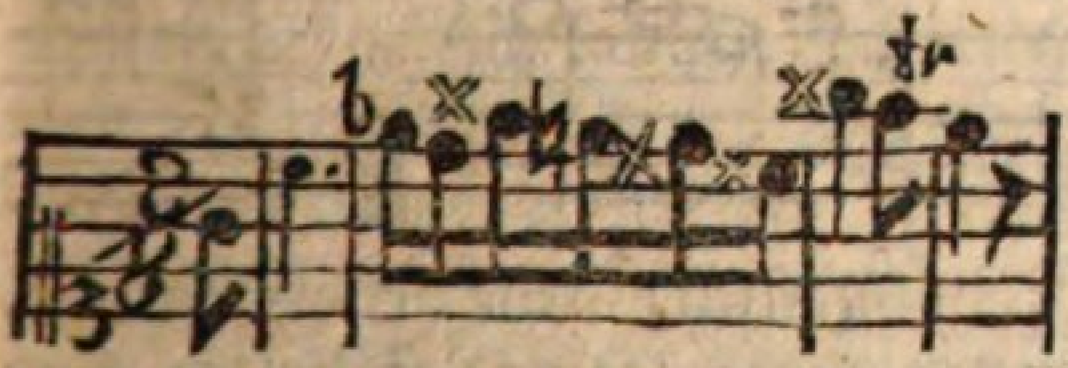
Zuerſt iſt es ſchlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrſche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemeſſene Modulation ſeine verſchiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemeſſene Eintheilung in kleinere und größere Glieder ſich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beſchaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich ſeyn. Iſt die Melodie für Worte, oder einen ſo genannten Text beſtimmt, ſo muß noch fünf-

tens die Eigenſchaft hinzukommen, daß alles mit der richtigſten Declamation der Worte, und mit den verſchiedenen Gliedern des Textes übereinſtimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrſche, das iſt, daß die auf einander folgenden Töne aus einer beſtimmten Tonleiter müſſen hergenommen ſeyn, iſt darum nothwendig, weil ſonſt unter den einzelen Tönen kein Zuſammenhang wäre. Man nehme die ſchönſte Melodie, wie ſie in Noten geſchrieben iſt, und hebe die Tonart darin auf: ſo wird man den Geſang ſogleich unerträglich finden. Man verſuche z.B. folgenden Satz:



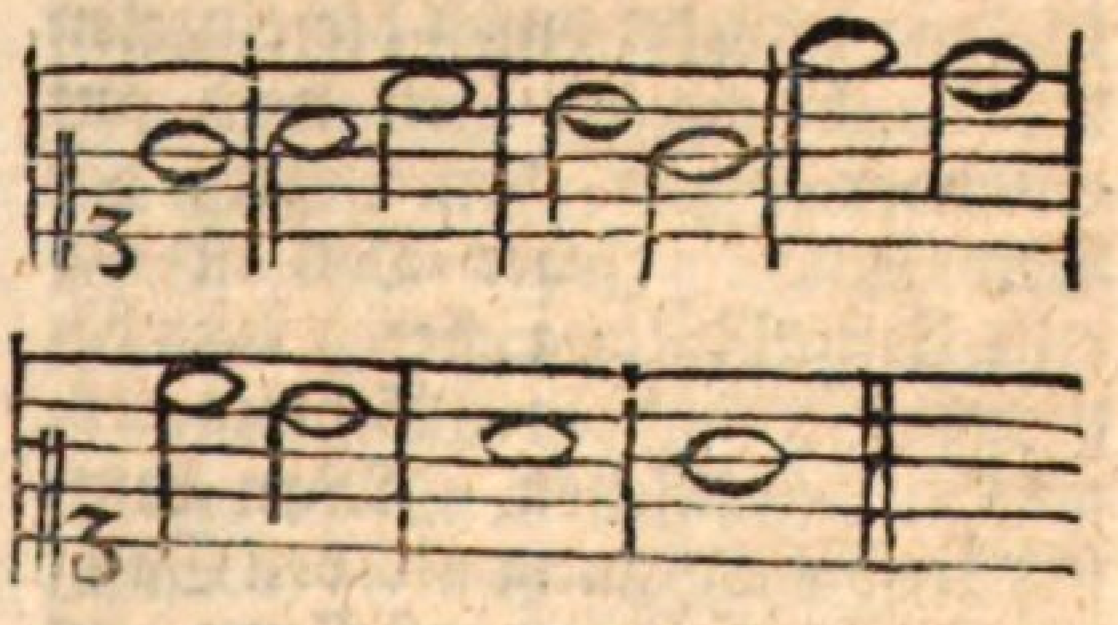
wenn man kann, ſo zu ſingen:



man wird es, wegen Mangel des Zuſammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden; und wenn man ihn auch auf einem Inſtrument ſo ſpielte, ſo giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derſelben genommenen Tönen den nöthigen Zuſammenhang *). Darum hat ſchon jede Folge von Tönen, wenn ſie nur aus derſelben Tonleiter genommen ſind, ſie folgen ſonſt auf- oder abſteigend, wie ſie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwider fortgeſchritten wird,) **) etwas angenehmes, weil man Zuſammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an ſeinem Orte deutlich wird gezeiget werden *). Je feiner das Ohr des Tonſetzers iſt, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in beſondern Fällen in der Wahl des Hapttones ſeyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

Weil es gut iſt, daß das Gehör ſogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, ſo thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die ſo genannten weſentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme wird deswegen, auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmoniſche Hälfte der Octave von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, beſtimmt. In dieſer kann die Melodie ſo ſeyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlt, lange ſingen kann, ohne zu wiſſen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Satze:



gar nicht ſagen, ob man aus C dur oder G dur ſinge.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptſätzen beſtehen,

*) S. Ton; Tonart.

**) S. Leitton.

*) S. Ton, Tonart.

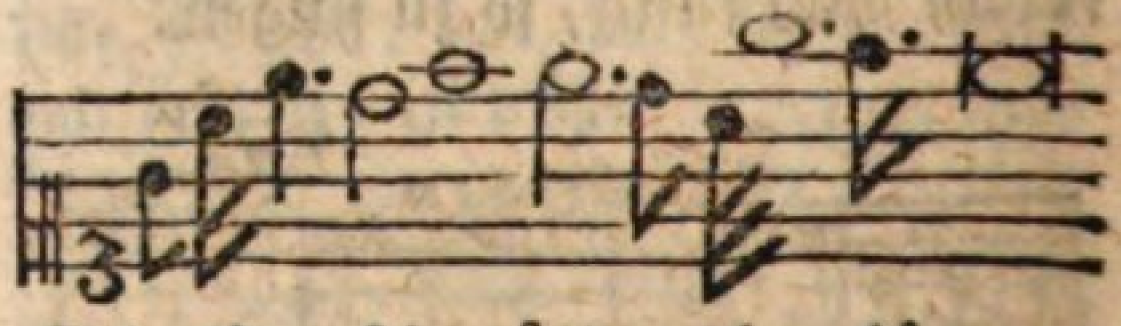
ſtehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in ſeine Dominante moduliren: aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenſchaftliche Ausdruk, auch in Abſicht auf das Harmoniſche, ſeine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen iſt eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und den verſchiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgedähnte, ſchneller oder langſamer abwechſelnde, ſanftere oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenſchaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, iſt in dem beſondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmoniſche Fortſchreitung der Töne, und gute Modulation wird ſchon ein angenehmer, oder wenigſtens gefälliger Geſang gemacht; aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchſtens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch ſehr unvollkommen, herzulallen.

II. Darum iſt zum guten Geſang eine gefällige Abmeſſung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen ſollen *), unumgänglich nothwendig. Jeder Geſang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton iſt als eine kleine Rükung, deren eine beſtimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzuſehen. Man kann ſich dieſe Bewegung als den Gang eines Menſchen vorſtellen: es ſcheinet eine ſo natürliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Gang und der Bewegung des Geſanges zu ſeyn, daß überall, auch bey den roheſten Völkern, die erſten Geſänge, die unter ihnen entſtanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, beſonders der Füße, angedeutet.

*) S. Metrum.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit iſt, da kein Schritt dem andern gleichet, iſt, ſelbſt zum bloßen Anſchauen, ſchon ermüdend; alſo würde eine Folge von Tönen, ſo harmoniſch und richtig man auch damit fortſchritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm beſonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemeſſene Ordnung in dieſer Abwechslung, unſre Aufmerkſamkeit keinen Augenblik unterhalten, ſondern uns vielmehr verwirren, wie wenn z. B. der vorherangeführte melodiſche Satz ſo geſungen würde:



Kein Menſch würde gehen können, wenn keiner ſeiner Schritte dem andern an Länge und Geſchwindigkeit gleich ſeyn ſollte. Ein ſolcher Gang iſt völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, ſo wären ſie höchſt beſchwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit ſeyn; ſie muß in gleichen Schritten fortgehen *), und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Muſik Takte genennt werden, eingetheilt ſeyn.

Dieſe Schritte müſſen, wenn ſie aus mehrern kleinen Rükungen beſtehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der erſten Rükung ſtärker als auf den übri-

*) S. Einförmigkeit.

übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte: ſo wie vermittelſt der Accente der Wörter, ob ſie gleich nicht, wie im Geſange, immer auf dieſelbe Stelle fallen, die Wörter ſelbſt von einander abgeſondert werden *).

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin,

wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verſchieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar ſchon in der Rede würde das ſchönſte Gedicht, wenn man uns in immer gleichem Nachdruk Sylbe vor Sylbe gleichſam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die ſchönſten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müſſen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es iſt deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verſchiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, ſich von einander unterſcheiden. Alſo müſſen in jedem Geſang Takte von mehrern Tönen ſeyn, deren Dauer zuſammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entſtehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Geſang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, ſo daß die Takte nicht nur gleich lang, ſondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt ſind. Dieſes dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile ſeiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und dieſe können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verſchiedene Dauer ſich von einander auszeichnen. Hieraus entſtehet eine unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit bey beſtändiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzuſehen iſt *). Daher läßt ſich begreifen, wie ein Geſang, vermittelſt dieſer Veranſtaltungen, wenn er auch ſonſt gar nichts ausdrükt, ſehr unterhaltend ſeyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verſchiedenheit in ſeinen Zeiten ein unterhaltendes Geräuſch entſtehen, wovon das Trommelſchlagen ein Beyſpiel iſt:

Würden aber ganz verſchiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, ſo wäre doch dieſe mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber ſonſt verſchiedentlich gebildeten Gliedern beſteht, iſt nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirret. Darum müſſen mehrere kleinere Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zuſammengeſetzt werden. Dieſes iſt für alle Werke des Geſchmaks, die aus viel kleinen Theilen zuſammengeſetzt ſind, eine nothwendige Foderung **). In der

*) S. Accent.

*) S. Takt.

**) S. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieſes deutlich bewieſen worden.

Melodie alſo müſſen aus mehreren Takten größere Glieder, oder Einſchnitte, und aus mehreren Einſchnitten Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden †). Wird dieſes alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, ſo iſt die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metriſche und Rhythmiſche der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Geſanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger iſt es, durch die darin liegende Kraft zum leidenſchaftlichen Ausdruk. Dieſer iſt die dritte, aber weit die wichtigſte Eigenſchaft der Melodie. Ohne ſie iſt der Geſang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräuſch; durch ſie wird er zu einer Sprache, die ſich des Herzens ungleich ſchneller, ſicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortſprache geſchehen kann.

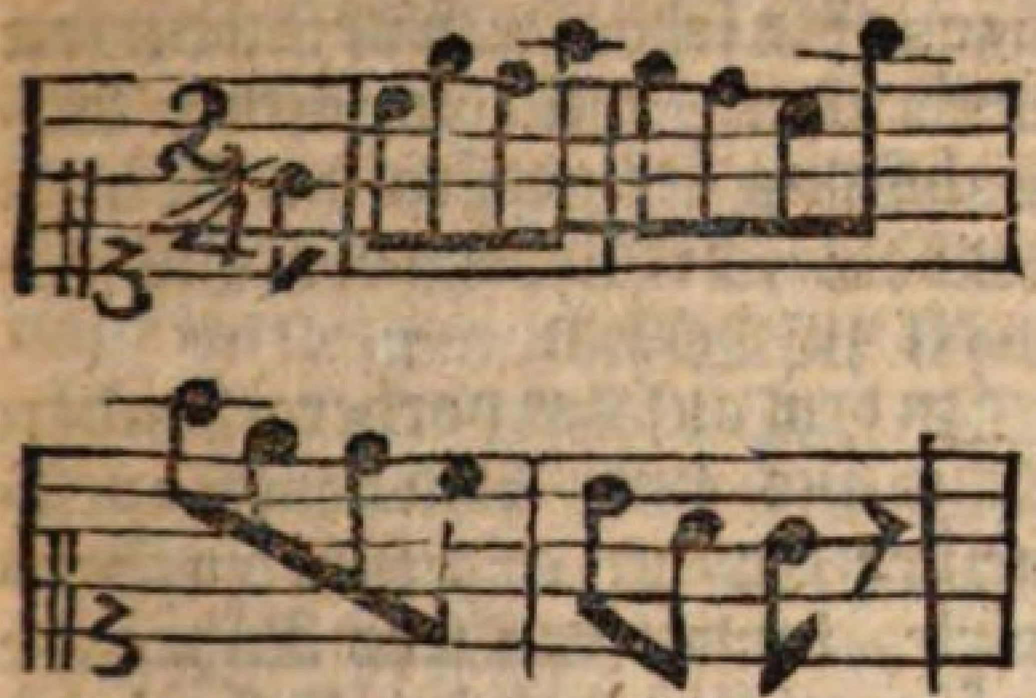
Der leidenſchaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher ſchon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewürkt werden, iſt dazu ungleich kräftiger. Wir müſſen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verſchiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenſchaften der Melodie ſorgfältig unterſcheiden. Zuerſt kommt die Bewegung an ſich, in ſofern ſie langſam oder geſchwind iſt, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der ſie bey einerley Geſchwindigkeit ſanft fließend, oder hüpfend, das iſt, nachdem die Töne geſchleift, oder ſtark, oder ſchwächer ſind; drittens die größeren oder kleineren, conſonirenden, oder diſſonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade ſey, und die daher entſtehenden Accente; fünftens ſeine beſondere Art, oder die Anzahl ſeiner Theile; ſechstens die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; ſiebentens das Verhältniß der Einſchnitte und Abſchnitte gegen einander. Jeder dieſer Punkte trägt das Seinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich iſt, auch zum Theil unnütz wäre, weitläuftig zu unterſuchen, wie dieſes zugeht: ſo begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache ſelbſt an Beyſpielen zu zeigen; blos in der Abſicht, daß junge Tonſetzer, denen die Natnr die zum guten Ausdruk erforderliche Empfindſamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch ſorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabſäumen.

1. Daß das Schnelle und Langſame der Bewegung ſchon an ſich mit den Aeußerungen der Leidenſchaften genau verbunden ſey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenſchaften, die ſich durch ſchnelle und lebhafte Würkungen äußern, und die, welche langſam, auch wol gar mit Trägheit fortſchleichend ſind. Der Tonſetzer muß ihre Natur kennen; dieſes wird hier vorausgeſetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geſchwindigkeit der Bewegung für jede Leidenſchaft, ſogar für jeden Grad derſelben zu treffen, muß er ſehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodiſchen Sätze erforſchen, und zu dem Ende einerley Satz nach verſchiedenen Bewegungen ſingen, und darauf lauſchen, was dadurch in dem Charak-

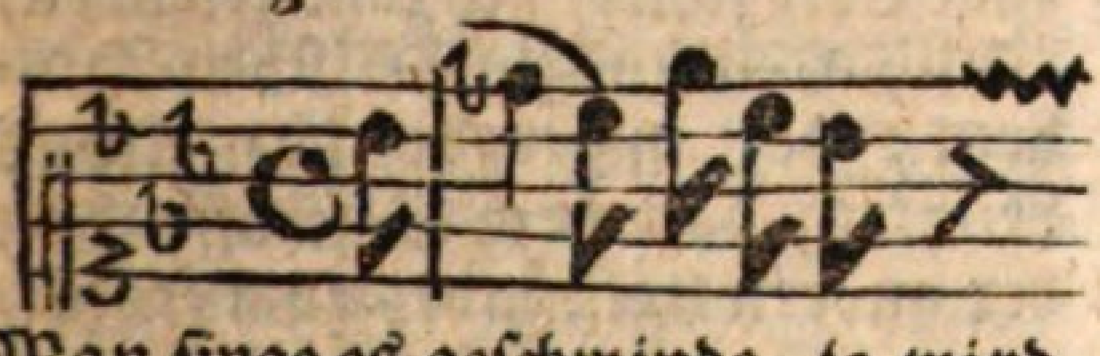
†) S. Einſchnitt; Periode.

Charakter verändert wird. Wir wollen Beyſpiele davon anführen. Folgender melodiſcher Satz,



in mäßiger Bewegung vorgetragen ſchiket ſich ſehr wohl zum Ausdruk der Ruhe und Zufriedenheit; iſt die Bewegung etwas geſchwinde, ſo verlieret ſich dieſer Ausdruk ganz, und wird fröhlich; ganz langſam, würde dieſe Stelle gar nichts mehr ſagen. Folgendes iſt der Anfang einer höchſt zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:

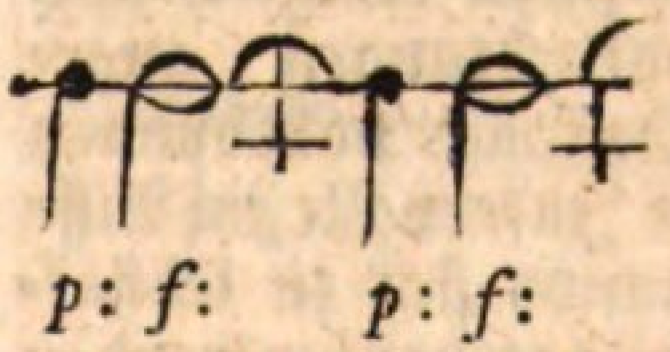
Largo:



Man ſinge es geſchwinde, ſo wird es vollkommen tändeld. So ſehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man iſt gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlaſſen, oder, welches noch öfterer geſchieht, ſchneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenſchaft allmählig nachließe, oder ſtiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht verſucht, weil es den Spielern gar zu ſchwer ſeyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerkſamkeit von ſelbſt kömmt. Aber dieſes würde ich für ein Meiſterſtük halten, wenn der Tonſetzer ſeine Melodie ſo einzurichten wüßte, daß die Spieler von ſelbſt verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulaſſen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdruks zu ſehen iſt, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung ſehr verſchieden ſeyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenſchaften an. Einige ſtoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre ſchleifen ſie und ſpinnen gleichſam einen aus dem andern heraus; einige reden ſtark, oder gar heftig, andre geben nur ſchwache Töne von ſich. Einige äuſſern ſich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonſetzer genau überſetzen Es ſind verſchiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonſetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, ſo viel ihm möglich iſt, hierin genau und ſorgfältig ſeyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonſetzer ſtarke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn ſie ſchwach vorgetragen wird. Jeder Menſch empfindet, daß geſchleifte Töne zu ſanften, kurz abgeſtoßene zu heftigen Leidenſchaften ſich ſchiken. Werden die in den Niederſchlag fallenden Töne ſchwach, und die im Aufſchlag kommenden ſtark angegeben, als:



ſo empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey; und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang

des Takts verkehrt wird, ſo kann dieſes Gefühl ſehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachſchläge ſind, können dem Ausdruk ſehr aufhelfen. Alle dieſe Kleinigkeiten muß der Tonſetzer zu nutzen wiſſen. In Anſehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenſchaften ſich in hohen, ſanfte, auch finſtere, in tiefen Tönen ſprechen. Dieſes leitet ihn, wenn es die übrigen Umſtände zulaſſen, für den Affekt die ſchiklichſte Höhe im ganzen Umfang der ſingbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marſch für die Violine zu ſetzen, ſo würde es auch ungereimt ſeyn, einen höchſt freudigen Geſang in den tiefſten Baßtönen hören zu laſſen, oder etwas recht finſteres in dem höchſten Discant. Dieſes betrifft die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen ſchon beſtimmt worden, müſſen die Töne da, wo die Leidenſchaft heftiger wird, höher, wo ſie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortſchreitet. Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatiſche Fortſchreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. Wir haben anderswo ſchon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt *). Daß die vollkommen conſonirenden Intervalle im Aufſteigen überhaupt ſich zu lebhaftern, die weniger conſonirenden und diſſonirenden aufſteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finſtern Empfindungen ſchiken, iſt bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeiſter Graun angeführten Beyſpiele, kommt das ſehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieſer Arie eine Diſſonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, ſondern die Septime des Haupttones iſt, verurſachet wird.

4. Viertens hat der Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verſchiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt ſchiket ſich zum geſetzten, ernſthaften und pathetiſchen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beſchaffenheit der andern Umſtände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit ſeiner Theile auch zu heftigen, gleichſam durch Stöße ſich äußernden Leidenſchaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter ſowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieſes könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in ſolchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade anſtatt des geraden genommen worden iſt, durch andre Mittel nur unvollkommen verbeſſert worden, und daß daher dem Geſange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit

*) Im Artikel Lied III Th.

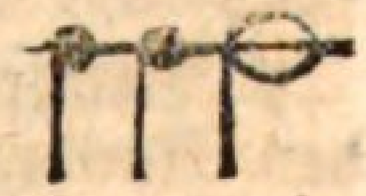
heit anklebt. Sollte es einem in allen Künſten des Satzes erfahrnen Tonſetzer gelingen, im $\frac{3}{8}$ Takt, der ſeiner Natur nach fröhlich iſt, den traurigen Ausdruk zu erreichen: ſo wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer ſchwächer ſeyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erſt wenn alles übrige, was zum Metriſchen des Geſanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinſtimmt, thut dieſer ſeine rechte Würkung.

5. Allerdings aber thut die beſondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt iſt, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menſchen einen groſſen Unterſchied, wenn ſeine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geſchehen. Von den geraden Takten iſt der von $\frac{2}{4}$ ſanfter und ruhiger, als der von $\frac{4}{4}$, der, nach Beſchaffenheit der Bewegung, mehr Ernſthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anſtand ſanfter, bis zum Ungeſtüm heftiger Leidenſchaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umſtände, beſonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ iſt der größten Fröhligkeit fähig, und hat allezeit etwas luſtiges. Deswegen ſind auch die meiſten fröhlichen Tänze aller Völker in dieſer Taktart geſetzt. Der von $\frac{6}{8}$ ſchiket ſich vorzüglich zum Ausdruk eines ſanften unſchuldigen Vergnügens, weil er in das Luſtige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernſt des geraden Takts einmiſcht.

6. Die größte Kraft aber ſcheinet doch in dem Rhythmiſchen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derſelben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelſt der verſchiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemiſchten kleinern Eintheilungen, eine erſtaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieſelbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charaktere erhält, welches der ſechste von den zum Ausdruke nöthigen Punkten iſt. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entſtehen, ſieht man am deutlichſten, wenn man die verſchiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum iſt dem Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nichts ſo weſentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Würkung der rhythmiſchen Veränderungen des Taktes. Hier wären ſehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyſpiele anführen, die uns von einem Meiſter in der Kunſt mitgetheilt worden ſind. Gleiche Takttheile, wie:

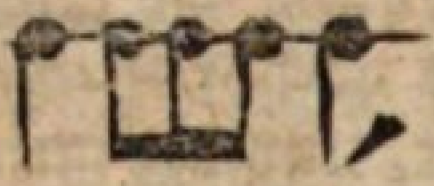
da der erſte allezeit ſeinen natürlichen Accent, der andere ſeine Leichtigkeit behält, unterſcheiden ſich durch mehr Ernſt und Würde, als ungleiche, wie:

oder:



Dieſer Schritt

iſt leb-

lebhaft: aber noch weit mehr dieſer: ; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwiſchen längern ſtehen, ſo hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie dieſe:  oder Ein oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als: oder , drüken etwas wildes und ungeſtümes aus; ſehr ſchwerfällig aber iſt dieſe Eintheilung: . Wenn weſentlich kurze Töne ſehr lang gemacht werden, wie hier: ſo giebt dieſes dem Gang etwas widerſpenſtiges und anfahrendes. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß ein Tonſetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausſchweifende Phantaſie beſitzet, als Voſſius, ſich die Mühe gebe, die beſten Melodien in der Abſicht zu unterſuchen, ſeine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

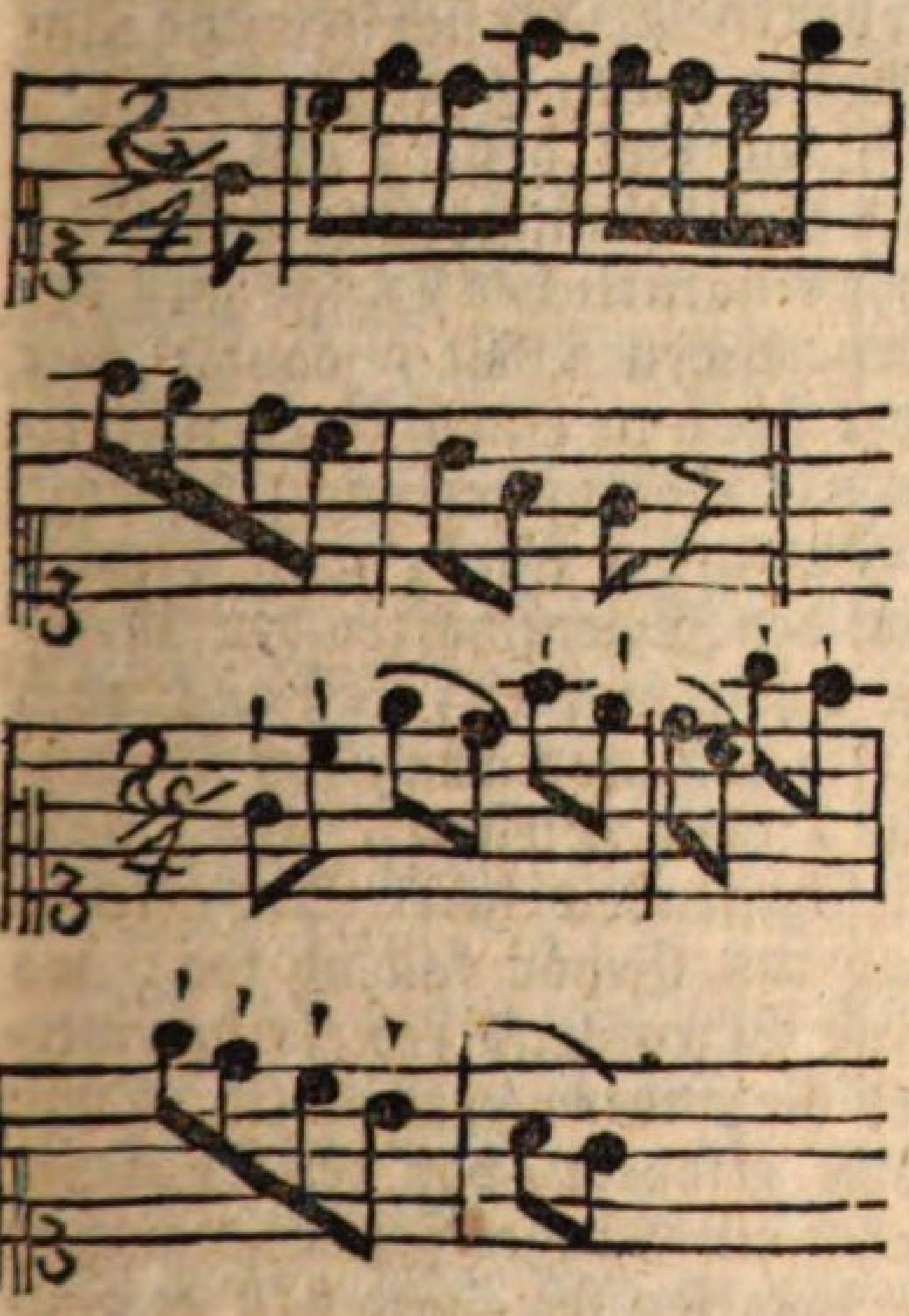
7. Endlich kommt in Abſicht auf den Ausdruk auch der ſiebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmiſchen Einſchnitte in Betrachtung. Das Weſentlichſte, was in Abſicht auf die Schönheit hierüber zu ſagen iſt, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlaſſen dem, der ſich vorgenommen hat, den Melodienſatz nach ächten Grundſätzen zu ſtudiren, die Anwendung jener Anmerkungen auf den Geſang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht ſchwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einſchnitte, ſich beſſer zu leichten und tändelnden, auch nach Beſchaffenheit der übrigen Umſtände zu ungeſtümen, heftigen Leidenſchaften, größere zu ernſthaften, ſchiken. Alles was pathetiſch, ernſthaft, betrachtend und andächtig iſt, erfodert lange, und wol in einander geſchlungene Glieder, oder Einſchnitte; ſowol das Luſtige, als das Tobende ſehr kurze, und merklicher von einander abgeſonderte. Es iſt ein ſehr wichtiger Fehler, wenn Tonſetzer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren gewiſſen ſehr gefälligen ſo genannten Galanterieſtüken geben, verführet, auch bey ernſthaften Sachen und ſogar in Kirchenſtüken, einen in ſo kleine, mehr niedliche, als ſchöne Sätze zerſchnittenen Geſang hören laſſen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einſchnitte ſo weit gedähnt wären, daß ſie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Geſang, ohne merkliche Einſchnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieſes geht nur in beſondern Fällen an, da der Geſang mehr ein fortrauſchendes Geſchrey, als einen würklichen Geſang vorſtellen ſoll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verſchiedene Beobachtungen über dieſen Punkt,

be-

beſonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen *).

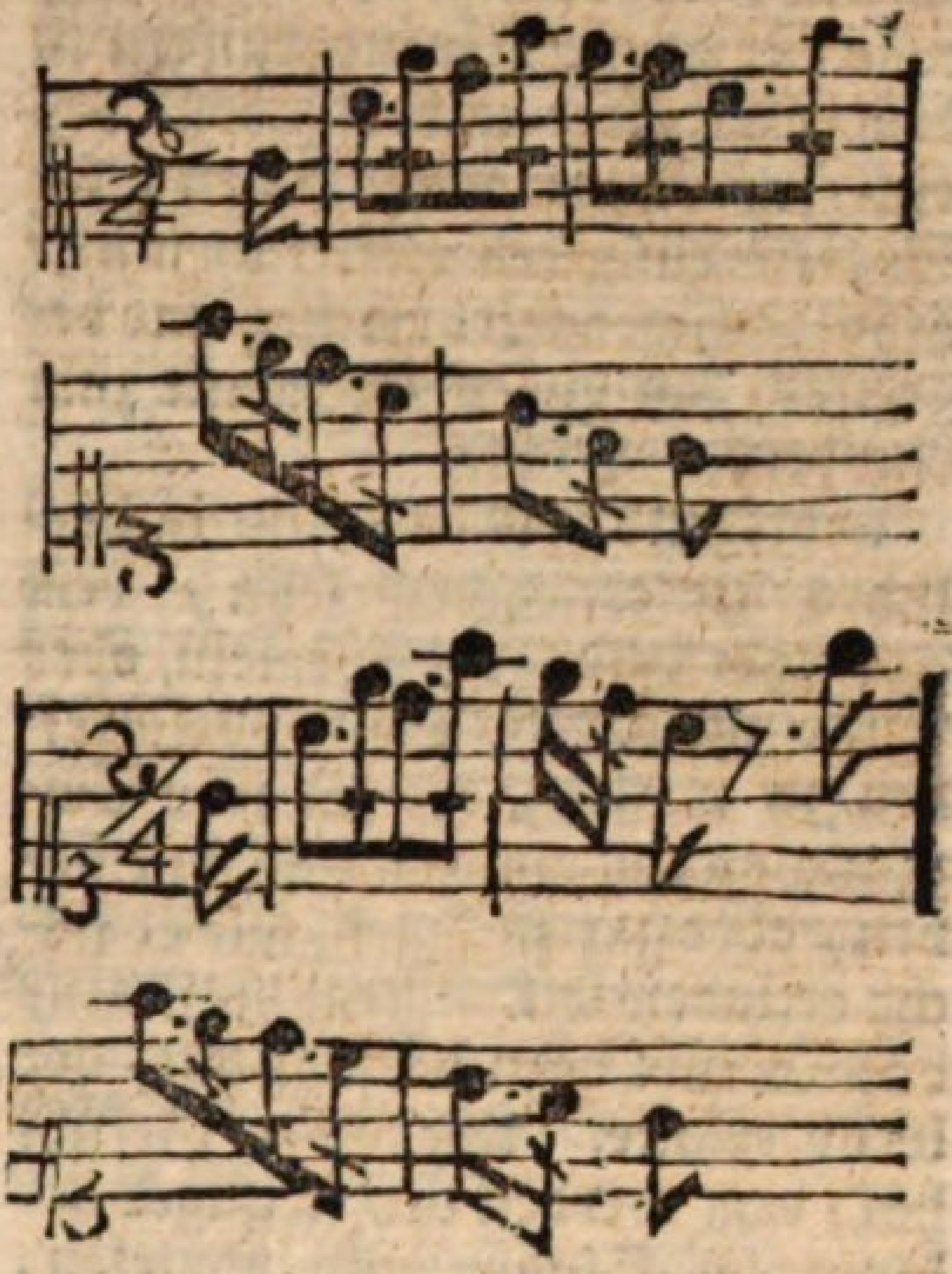
Dieſes aber muß in Abſicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einſchnitte ſehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenſchaft allmählig heftiger und ungeſtümer wird, oder wenn ſie mit Ungeſtüm̃ anfängt, nach und nach ſinket. Wir wollen hier nur noch einige beſondere Beyſpiele anführen, an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieſelbe Folge von Tönen, durch Verſchiedenheit des Metriſchen und Rhythmiſchen, ganz verſchiedene Charaktere annimmt. Man verſuche, den ſchon oben angeführten melodiſchen Satz, auf die verſchiedenen nachſtehenden Arten abgeändert, zu ſingen:

Mäßig.

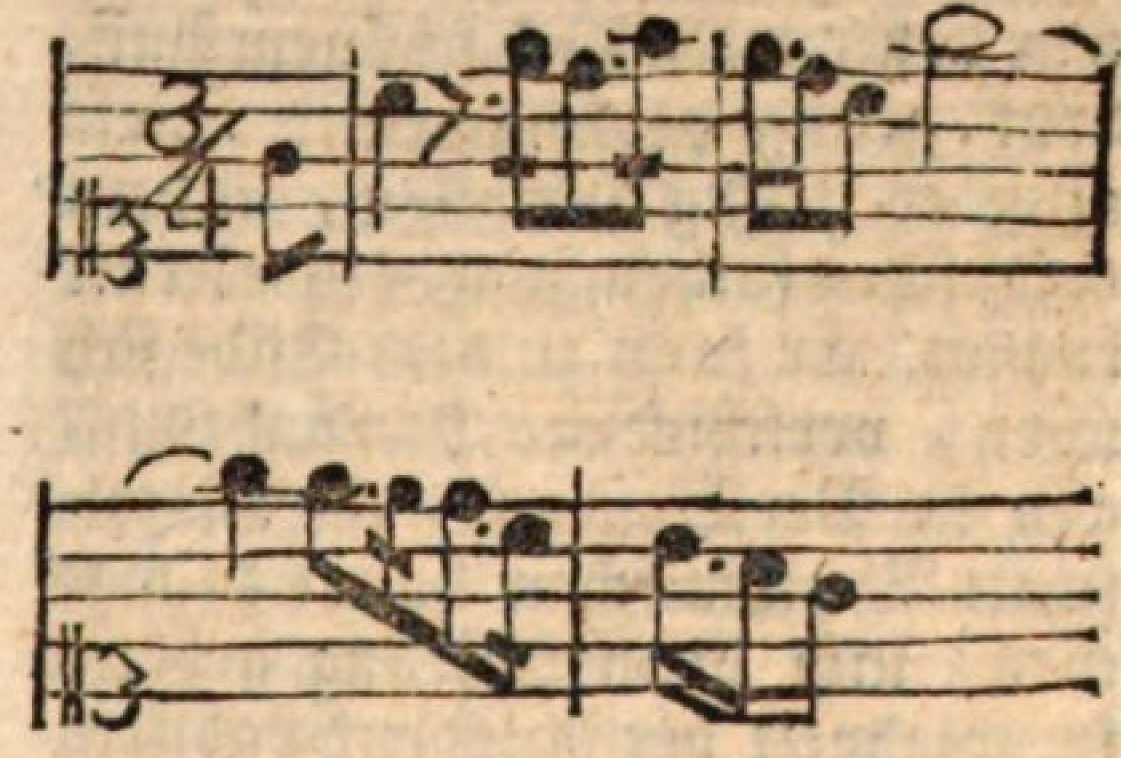


*) S. Rhythmus.

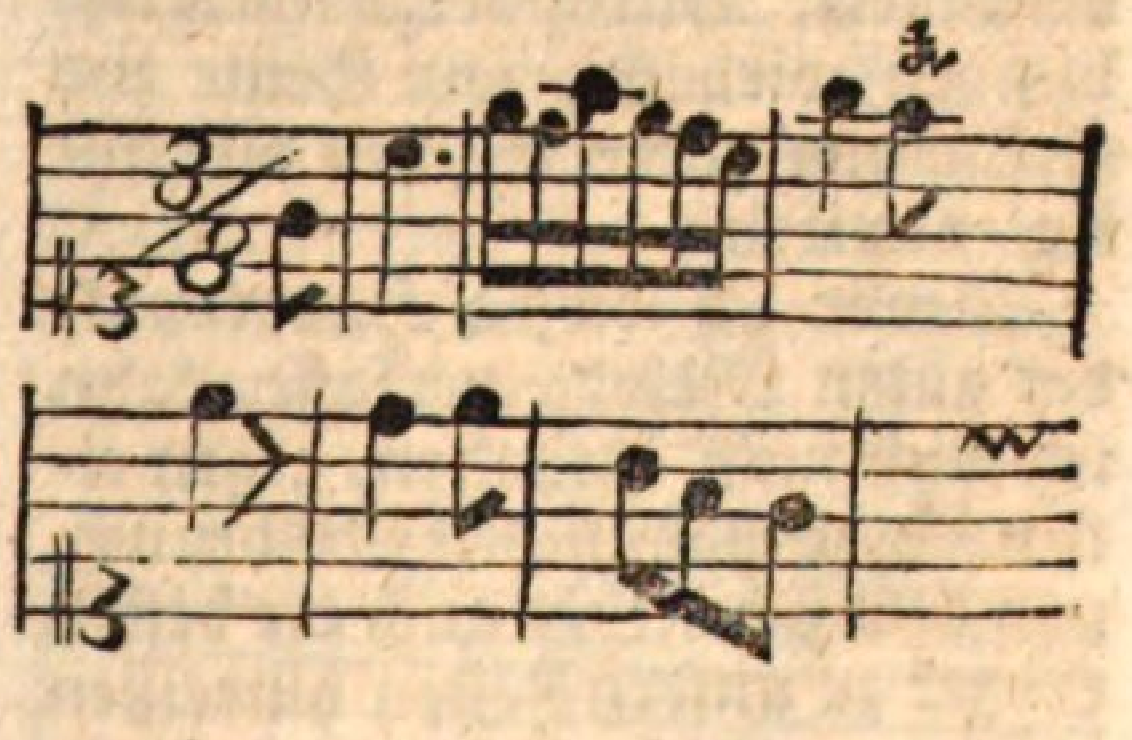
Etwas geſchwinder.



Allegretto.



Andante.



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieſes Satzes genau Achtung: ſo wird man

man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metriſchen und Rhythmiſchen verurſachet, und begreifen, daß dieſes das meiſte zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen ſeyn, dem Tonſetzer beſondere Formeln, oder kleine melodiſche Sätze vorſchreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu ſagen, wie er ſolche erfinden ſoll. Wem die Natur das Gefühl dazu verſagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, beym Phantaſieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu oft geſchehen kann, einzele melodiſche Sätze von ſehr beſtimmten und ſchönem Ausdruk genug vorkommen. Dieſe muß er fleißig ſammlen, und zu erforſchen ſuchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende ſich üben, verſchiedene Veränderungen in Verſetzungen, im Metriſchen Rhythmiſchen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliert, oder gar ſeine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird ſich ſein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich dieſen Hauptpunkt der guten Melodie verlaſſe, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen ſehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem ſich leider auch die beſten Setzer zu unſern Zeiten hinreißen laſſen, ernſtliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu oft unter richtigen und ſchönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonſtüks liegen, und gar nichts ausdrüken, ſondern blos da ſind, daß der Sänger die Fertigkeit ſeiner Kehle, der Spiegel die Flüchtigkeit ſeiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonſetzer, die ſich von ſolchen Sätzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe ſie dieſelben durch alle Verſetzungen durchgeführet, itzt in der Höhe, dann in der Tiefe, itzt ſtark, und dann ſchwach, bald mit geſchleiften und dann mit geſtoßenen Tönen haben hören laſſen. Ein wahrer Unſinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden laſſen, völlig ausgelöſcht und zerſtört, und wodurch der Sänger aus einem gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuoſen in einen Luftſpringer verwandelt wird. Nichts beweiſet den frevelvollen Geſchmak unſrer Zeit ſo unwiderſprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine ſo abgeſchmakte Sache, wie dieſe, gefunden hat, wodurch auch die beſten Meiſter ſich in ſolche Kindereyen haben hinreißen laſſen.

Nicht viel beſſer, als dieſes, ſind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber ſchon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

VI. Ueber alles, was bereits von den Eigenſchaften der Melodie geſagt worden, muß auch noch dieſes hinzukommen, daß ſie ſingbar, oder ſpielbar, und, nach Beſchaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend ſey: wo dieſe Eigenſchaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonſetzer ſelbſt ein Sänger ſey, oder daß er es geweſen ſey, und daß er einige Uebung in den meiſten Inſtrumenten habe, um zu wiſſen, was in jeder Stimme leicht oder ſchwer ſey.

ſey. Denn außerdem, daß gewiſſe Sachen an ſich, des ſtarken Diſſonirens halber, jeder Stimme und jedem Inſtrument ſchwer ſind, werden es andere, weil der Tonſetzer die Natur des Inſtruments, wofür ſie geſetzt ſind, oder die Art, wie man darauf ſpielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

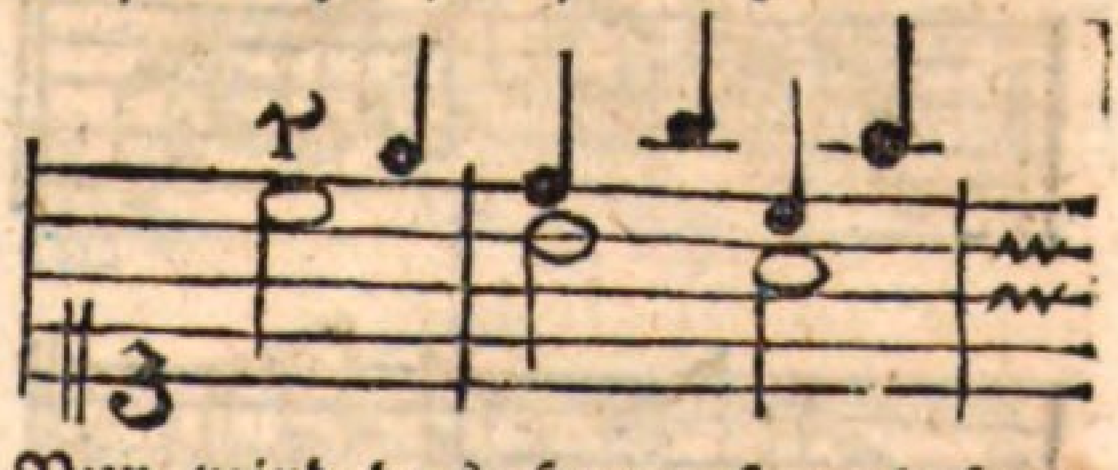
Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Geſanges kommt gar oft von der Art der Fortſchreitung her; und hierüber hat ein Meiſter der Kunſt *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmſten jungen Tonſetzern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich ſchon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, ſo lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch ✕ oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatoniſche Tonleiter iſt in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſes nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben, da ſie ſchon Töne einer andern Tonart hören laſſen; vermuthlich, weil ſie ſich einbilden, es ſey gelehrter, wenn ſie oft etwas fremdes einmiſchen.

Aber auch dabey muß man ſich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewiſſen Tönen, die wir Leittöne genennt haben **), ſtehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortſchreite. So kann man z. B. wenn man in der groſſen Tonart ſtufenweis von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen iſt, nicht ſtehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Iſt man in der weichen Tonart vom Hauptton ſtufenweis bis auf die Sexte gekommen, ſo muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man ſo gekommen iſt; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton ſteiget, von da wieder in den nächſten halben Ton unter ſich zurük.

Hiernächſt ſind in Abſicht auf das Leichte und Gefällige des Geſanges die Würkungen der verſchiedenen Arten gleichförmiger Fortſchreitungen in Erwägung zu ziehen. Dieſen Namen geben wir den Fortſchreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. ſ. f. geſchehen. Dieſe ſind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder ſpringenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stufen giebt dem Geſange die größte Faßlichkeit, und iſt jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen beſonders den Vortheil, daß der Hauptſatz dadurch von einem Gegenſatz ſich leicht auszeichnet, wie z. B.

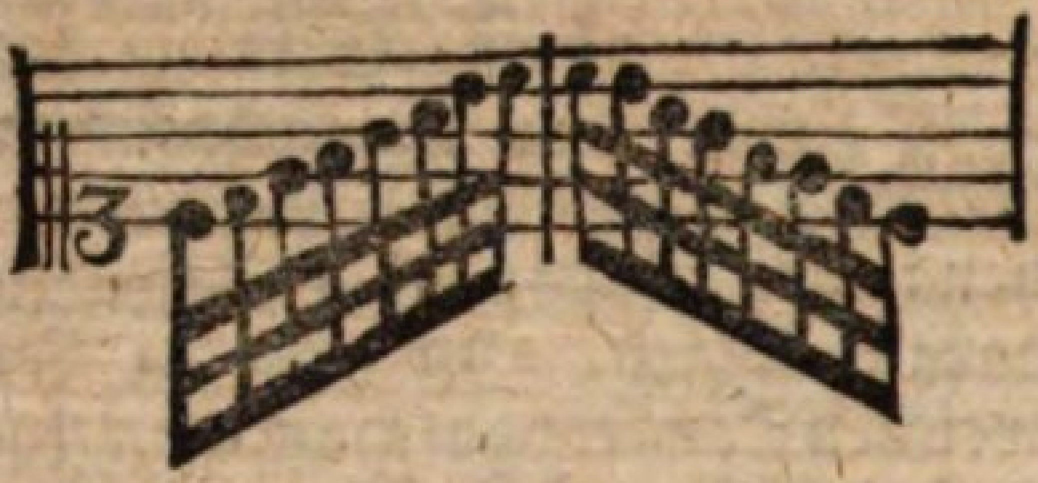


Nur wird das Herauf- und Herunterrauſchen von einem Ton bis

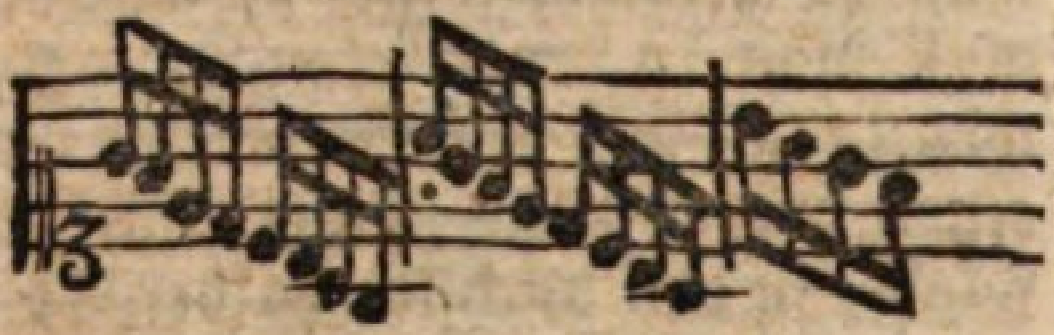
*) Herr Kirnberger.

**) S. Leitton.

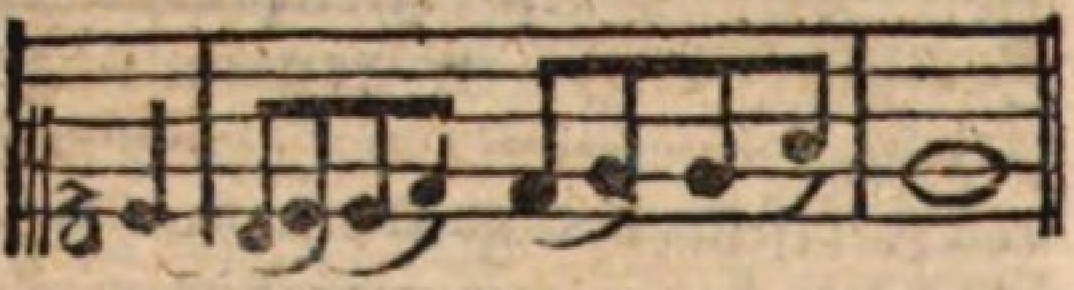
in ſeine Octave, und von dieſer zur Prime, als:

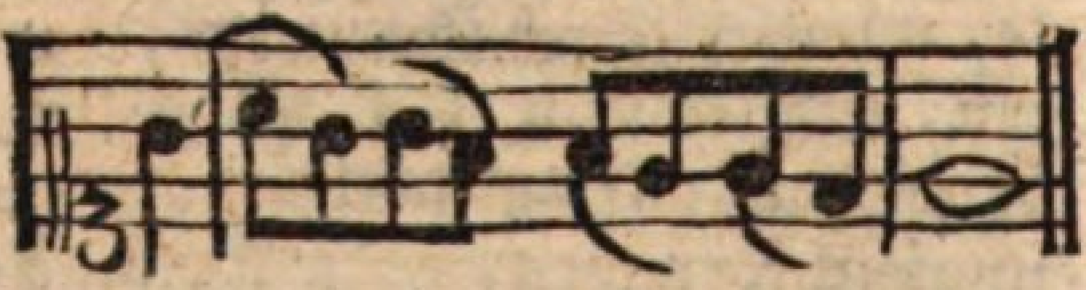


worin viele eine Schönheit zu ſuchen ſcheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die ſtufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.

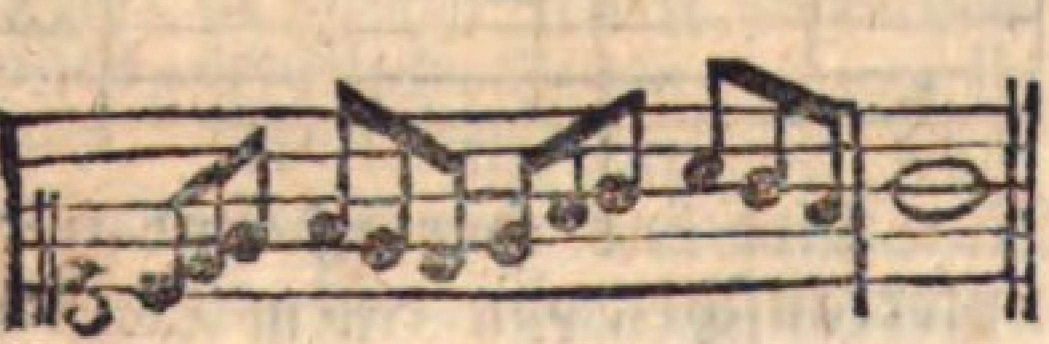


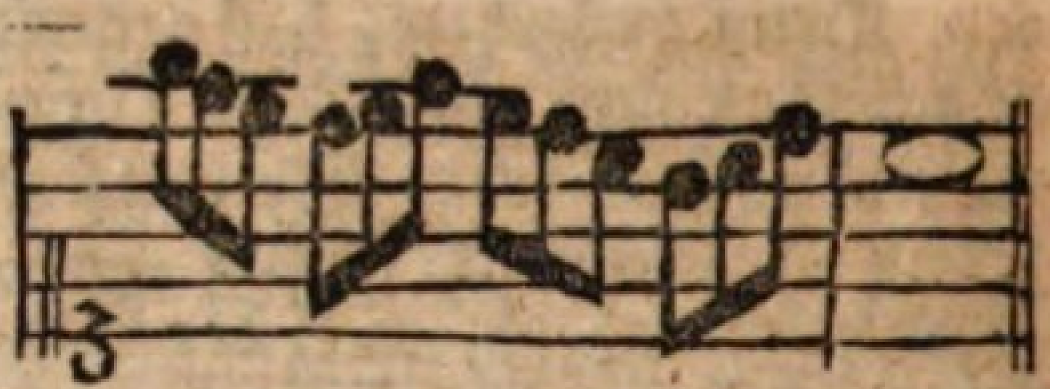
Nach der ſtufenweis gehenden Fortſchreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:

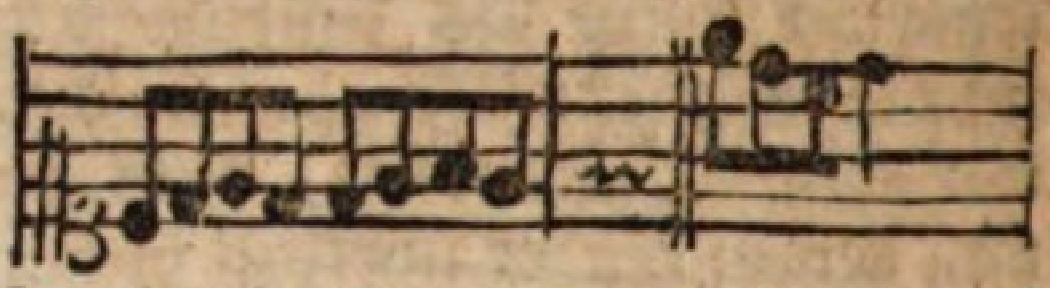


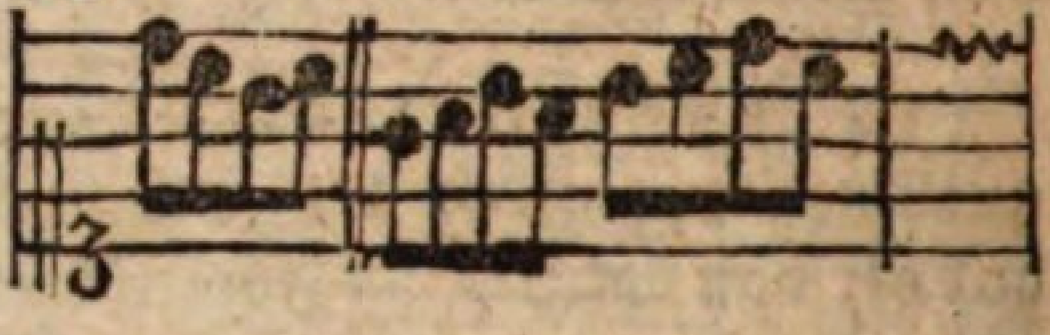


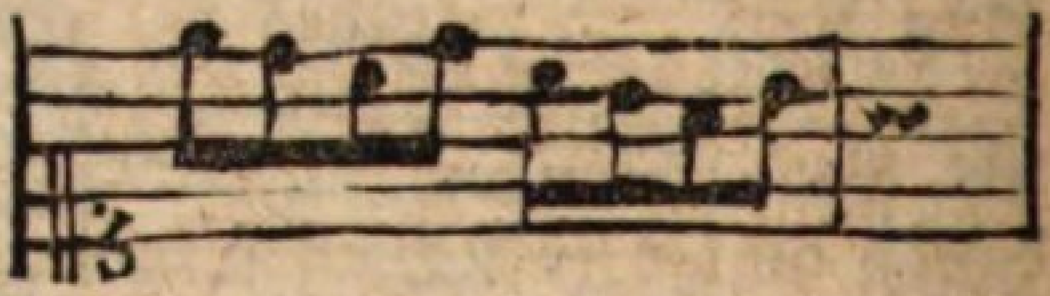
Auch dieſes findet jeder Liebhaber gefällig. Aus ſolchen Secundenweis gehenden Fortſchreitungen, die man auf unzählige Weiſen verändern kann, entſtehen tauſenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.

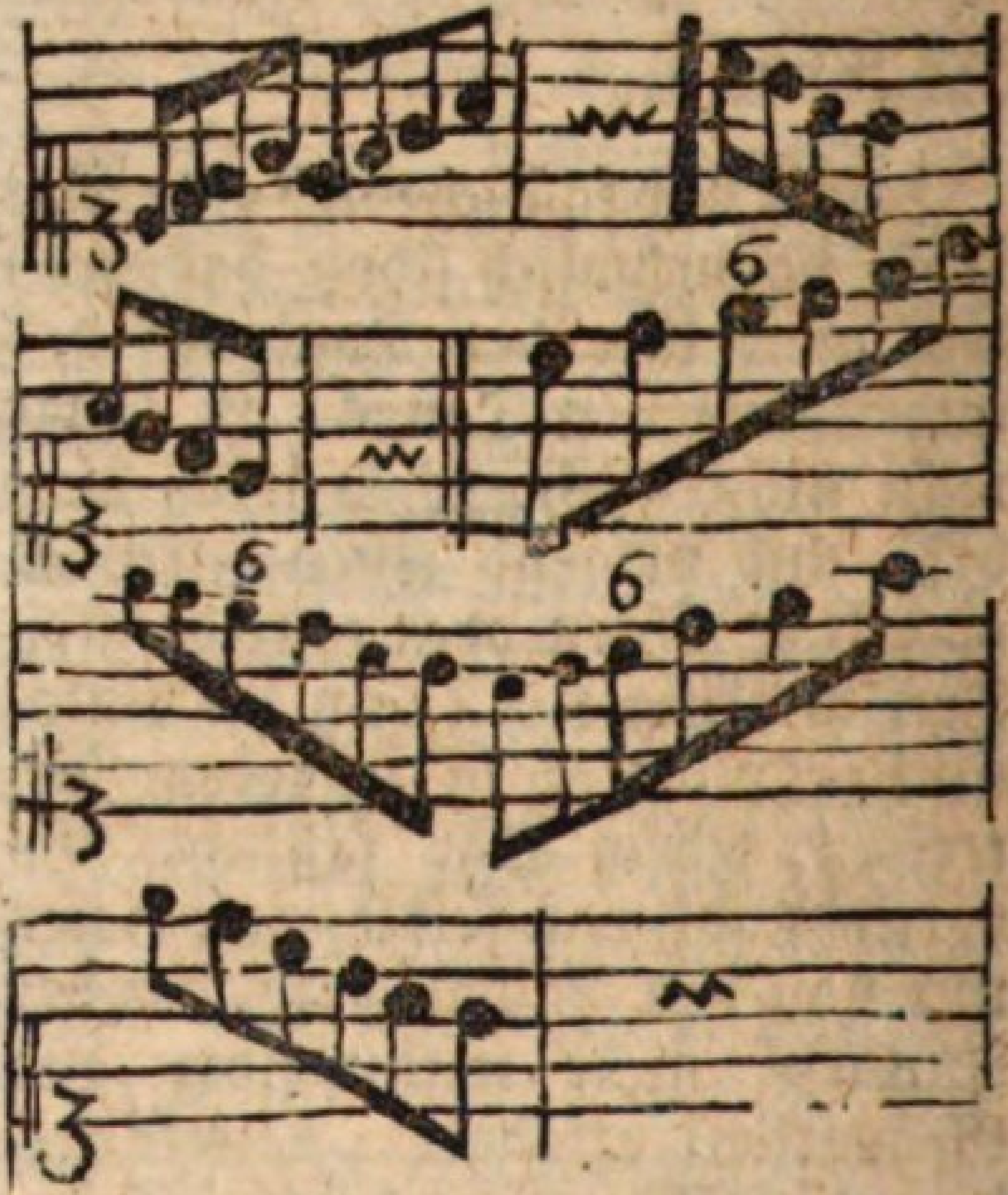








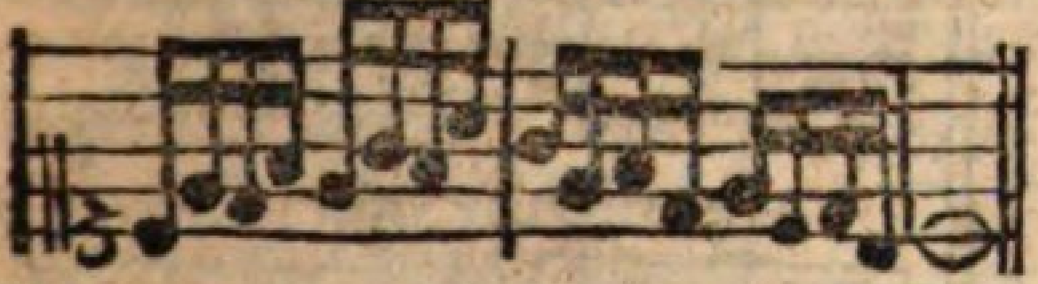




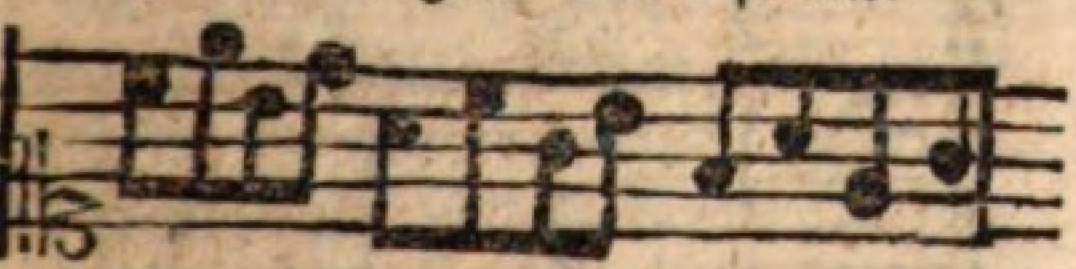
Aber ſtufenweis chromatiſch fortzuſchreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finſteres, oder gar ſchmerzhaftes erfodert; in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieſes gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in comiſchen Stüken, kann eine ſolche Fortſchreitung, unter angenehme vermiſcht, gute Würkung thun.

Nach den Secunden ſind die Terzenfortſchreitungen angenehm und leicht, auch zur ſchnellen Beſtim-

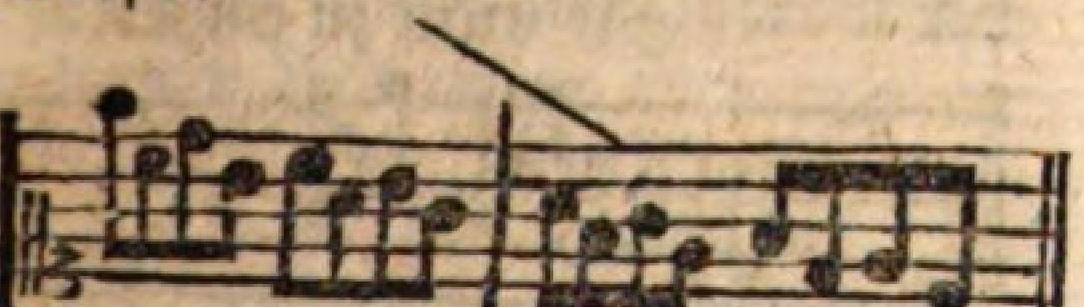
ſtimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz ſteiget, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, ſehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzenſprüngen ſtufenweiſe herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander ſind nicht nur unangenehm, ſondern auch kaum zu ſingen. Auch Terzenſprünge, wodurch man allmählig herunterſteiget, ſind auf folgende Art ſehr unangenehm und zum Singen unbequem.



Gut aber ſind ſie auf nachſtehende Weiſe:

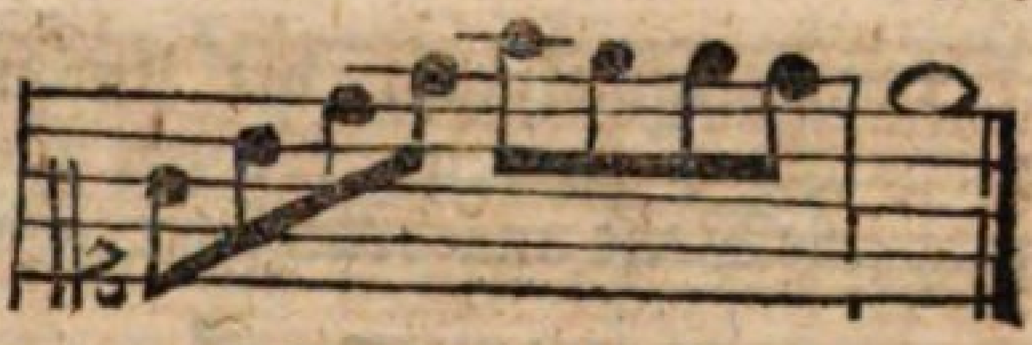


Der hier durch einen Querſtrich angezeigte Tritonus hat im Abſteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander ſingen, um die Richtigkeit dieſer Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Reyhe geſetzte Terzen ſind angenehm und leicht, nur müſſen ſie alle aus der Harmonie des Baßtones ſeyn. Z. B.

in C dur. in C mol.

G Accord mit der 7.

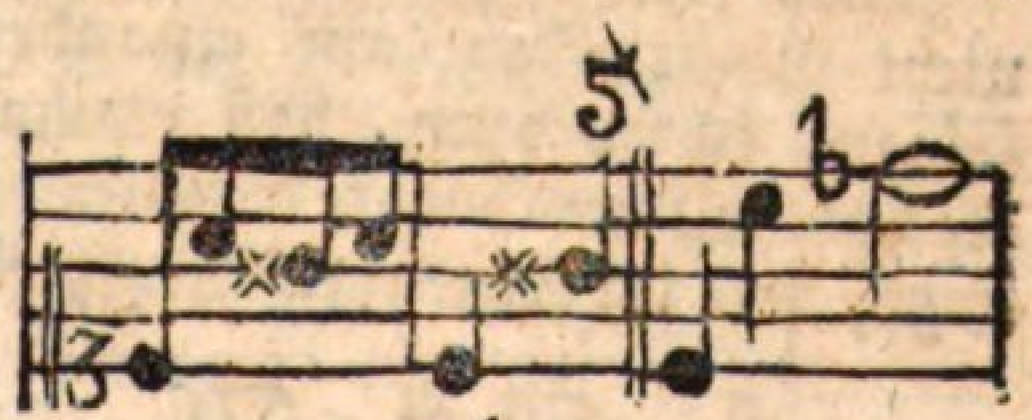


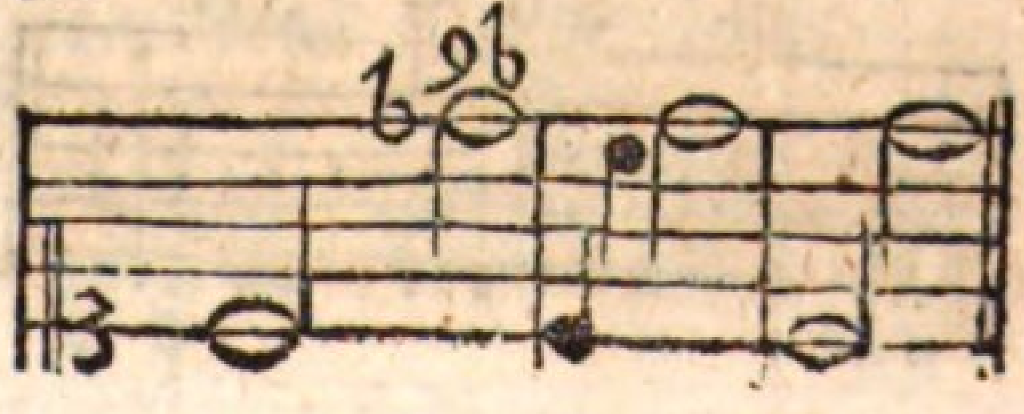
G Accord mit $\frac{2}{7}$.

Ueberhaupt kann man die Fortſchreitung durch Terzen unter die leichteſten und gefälligſten rechnen.

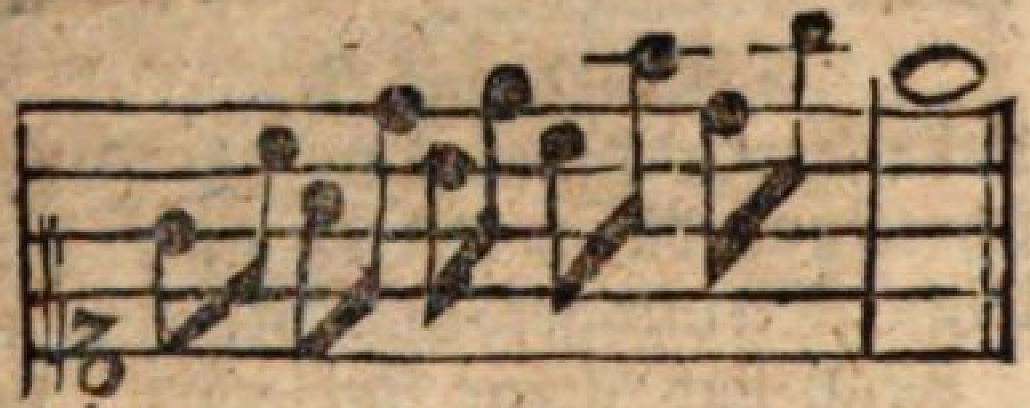
Man hat ſchöne Melodien, in welchen keine größere Fortſchreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

Bey Fortſchreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu ſehen, daß ſie mit dem Baßton conſoniren, damit ſie im Singen leicht zu treffen ſeyen. Man kann ſie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf ſehr ſchwere Intervalle herabſteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 4, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subſemitonium einer von jenen Conſonanzen iſt, folglich durch das Abſteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octave angeſehen, und auf die Weiſe vom Sänger gefunden. Dieſes wird durch folgende Beyſpiele erläutert.

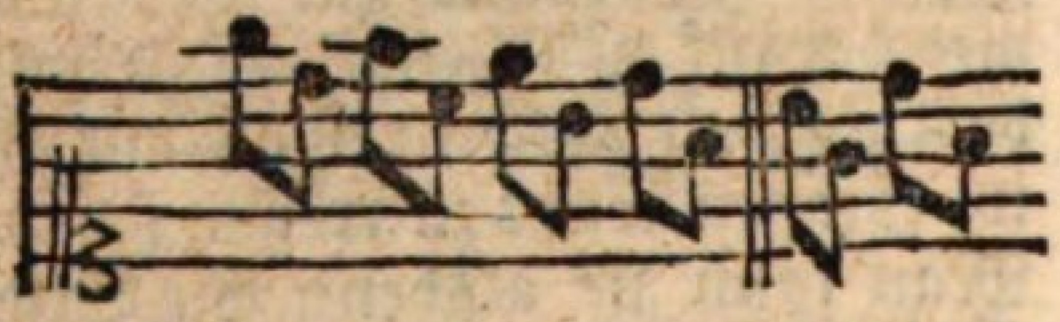




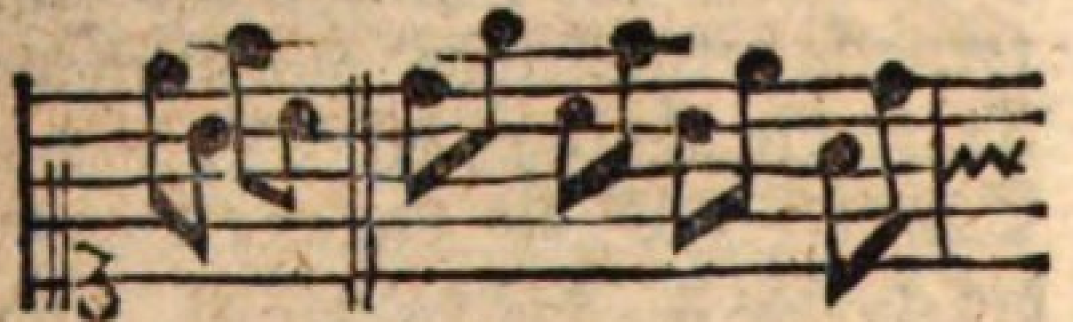
Quartenſprünge, die ſtufenweis höher ſteigen, können auf folgende Weiſe angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quarten herunterzuſteigen, oder eine ſtufenweis höher gehende Folge von fallenden Quarten, iſt ſelten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen:



ſelten gut. nicht

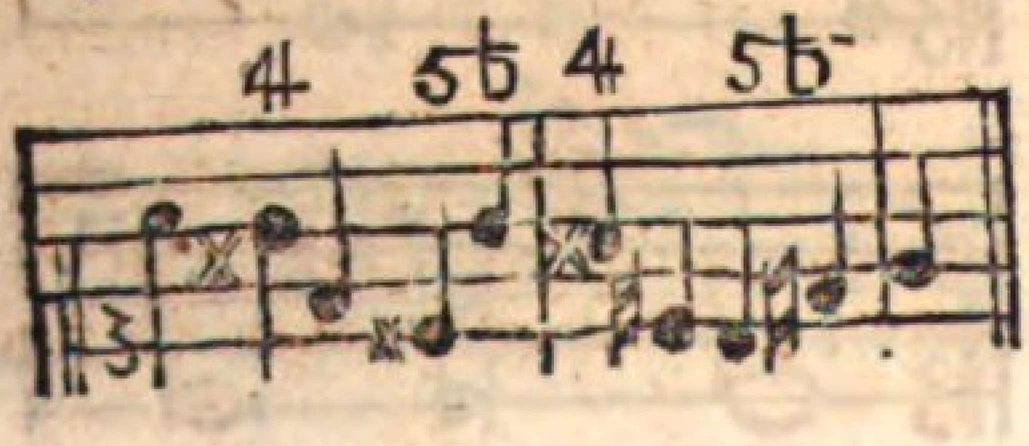


gut. iſt gut.

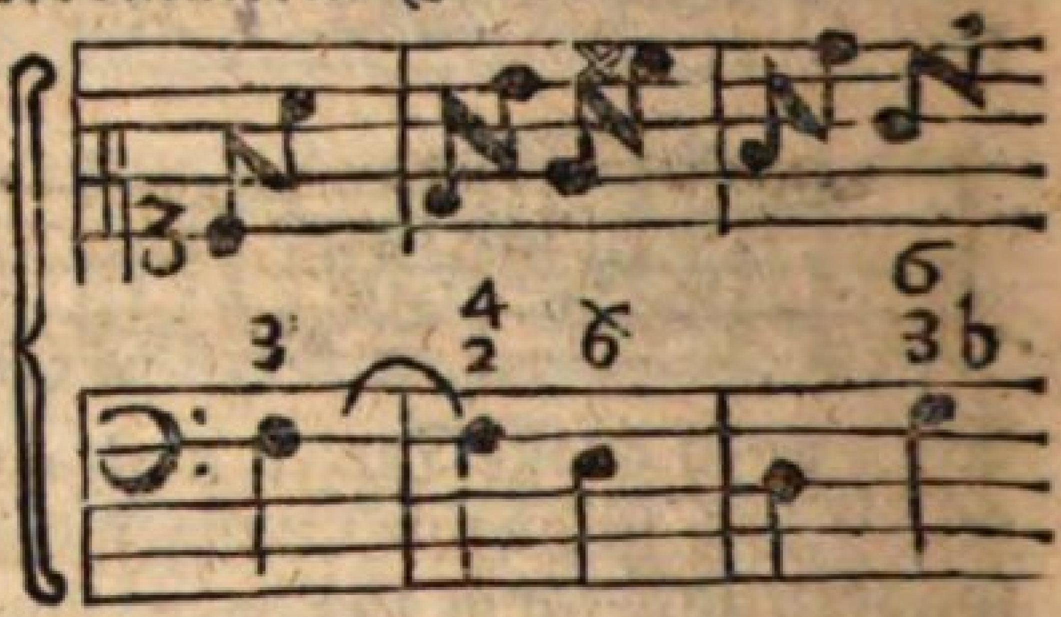
Ohne Unterbrechung durch Quarten zu ſteigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes iſt gut:

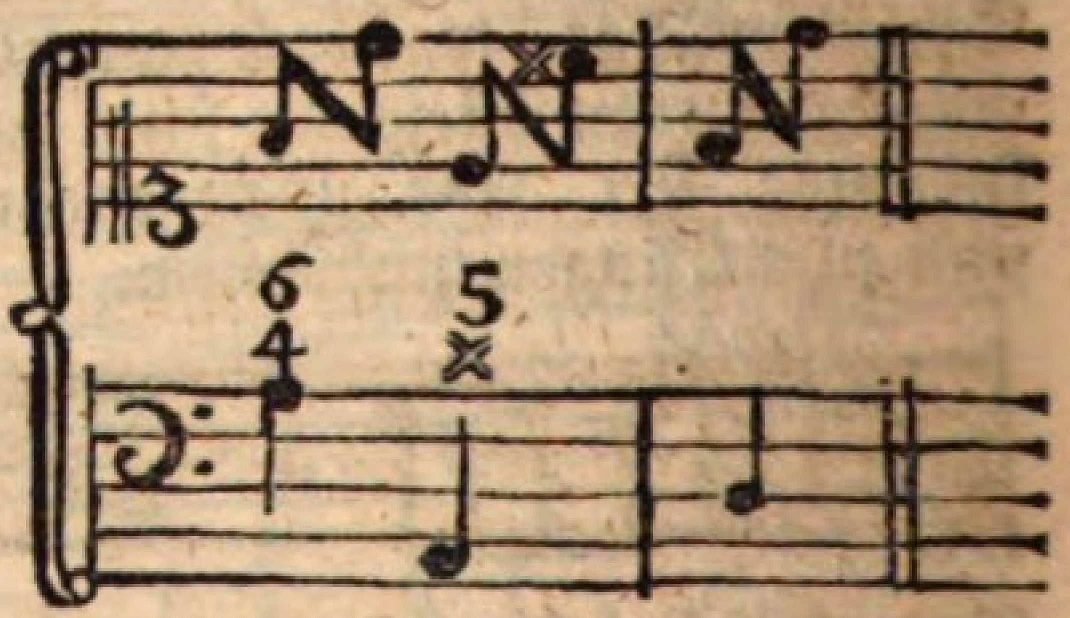
Aber rükwärts herunter giengen dieſe zwey Quarten nicht an.

Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es ſey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwiſchen liege, wie im folgendem Beyſpiel:

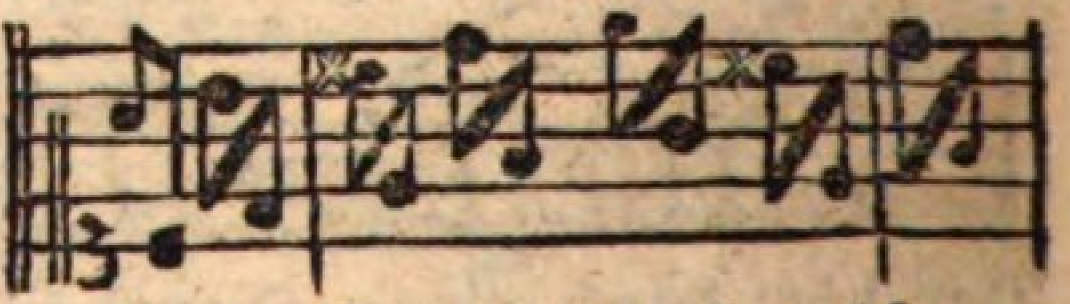


Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verletzt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.





Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu ſingen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn conſonirende Sprünge dazwiſchen kommen.

In Anſehung der gefälligen Fortſchreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Geſang angenehmer machen, als die größern: ſie müſſen alſo, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öfterſten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die ſeltenern vorkommenden größern Sprünge eine deſto beſſere Würkung thun. Aber aus dem, was wir ſchon anderswo angemerkt haben *), iſt auch

*) S. Eng.

auch begreiflich, warum für den tiefſten Baßgeſang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen ſind. Wo der Geſang vielſtimmig iſt, da gehöret es weſentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beſte und leichteſte Verhältniß beobachte, welches darin beſtünde, daß, wenn der Baß durch halbe Takte fortrüket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszentel hätte. Aber gut iſt es, wenn der Tonſetzer, wenigſtens ſo weit es die Umſtände erlauben, ſich dieſen Verhältniſſen zu nähern ſucht. Es iſt offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß ſie eben deswegen weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterſtützt wird, fähig ſind. Dieſes muß alſo durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder ſogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil ſie ein unverſtändliches Gewirre verurſachen. Je höher aber eine Stimme iſt, je mehr verträgt ſie ſolche; beſonders ſchaden die daher im Durchgang entſtehenden Diſſonanzen der höchſten Stimme gar nichts.

Auch dieſes iſt zur Vernehmlichkeit ſehr gut, und oft nothwendig, daß wenigſtens eine Stimme blos durch ganze Takttheile vorſchreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, beſonders in unſern Tagen, da die Melodien gar zu ſehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich ſeyn, auf Einfalt des Geſanges zu dringen. Aber es iſt zu befürchten, daß die Tonſetzer wenig darauf achten. Mancher ſcheinet in der Meynung zu ſtehen, daß er für einen um ſo viel geſchikteren Tonſetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt herein zwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben ſollte. Aber dieſes iſt gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil ſich beſonders auszeichnen müſſe; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf dieſen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die ſogenannten Diminutionen, oder Brechung dieſes Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieſes Haupttones anzuſehen ſind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen iſt, den guten Geſchmak beleidiget, ſo iſt auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie daſſelbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieſes, daß dieſelbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber uud leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelſtimen verdunkelt wird. Dieſes beweiſet, daß die Mittelſtimmen dem Geſang ſeine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern, viel Arien an, die keine andere Begleitung, als den Baß haben. Dieſe nehmen ſich unſtreitig am beſten aus: aber der Sänger muß ſeiner Kunſt alsdenn gewiß ſeyn. Es giebt freylich Fälle, wo ſelbſt rauſchende Mittelſtimmen nothwendig ſind, wie z. B. wenn der Aus-

Ausdruk wild und rauſchend ſeyn muß, die Melodie aber in einem hohen Diſcant ſteht: da thun ſehr geſchwind rauſchende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Würkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonſetzer auch die Einfalt der Melodie nicht ſuchen, daß er die Singeſtimme im Uniſonus von Flöten, Violinen oder andern Jnſtrumenten begleiten läßt. Dieſes iſt vermuthlich ſchwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne ſolche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht ſagen, daß etliche Takte nacheinander ganz einförmig ſeyn, oder man allezeit nur die Töne ſetzen ſoll, die ſchlechterdings weſentlich ſind. Es würde auf dieſe Weiſe dem Geſang an der ſo nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonſtüken großer Meiſter bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieſelben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel ſchöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen ſcheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten iſt.

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenſchaft einer guten Melodie zu ſprechen, wenn ſie würklich zum Singen, oder wie man ſich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Geſanges mit dem, der in dem Text herrſchet, übereinkommen müſſe, verſtehet ſich von ſelbſt. Deswegen iſt das erſte, was der Tonſetzer zu thun hat, dieſes, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und ſo viel möglich, den Grad derſelben beſtimmt fühle; daß er ſuche ſich gerade in die Empfindung zu ſetzen, die den Dichter beherrſcht hat, da er ſchrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text oft leſen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht iſt, ſich ſo beſtimmt als möglich iſt, vorſtellen. Jſt er ſicher die eigentliche Gemüthsfaſſung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, ſo verſucht er ihn auf das richtigſte und nachdrüklichſte zu declamiren. Eine ſchwere Kunſt *), die dem Tonſetzer höchſt nöthig iſt. Alsdenn ſuche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenſte Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigſten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte und Sylben, wo die Empfindung ſo eindringend wird, daß man ſich etwas dabey zu verweilen wünſchet. Dort iſt die Gelegenheit, die rührendſten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange ſollten gar nicht gemacht werden,) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, ſo werden ihm Bewegung und Takt, weil ſie ſich ſchiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den ſchiklichſten Rhythmus und die beſten Einſchnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen muſikaliſch geweſen iſt, oft ſehr ſchwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einſchnitte nnd Perioden mit denen, die im Texte ſind, übereinkommen müſſen. Aber wenn dieſe gegen das Ebenmaaß der Muſik ſtreiten? Alsdenn muß der Setzer ſich mit Wiederholun-

gen

*) S. Vortrag in redenden Künſten.

gen und Verſetzungen einzeler Wörter zu helfen ſuchen. Höchſt ungereimt ſind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verſtand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber iſt ſchon anderswo das Nöthige erinnert worden *). Noch unverzeihlicher und würklich abgeſchmakt ſind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenſchaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen iſt. Wie wenn der Dichter ſagte: weinet nicht, und der Tonſetzer wollte auf dem erſten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man ſolche Ungereimtheiten nur zu oft an.

Endlich iſt auch noch anzumerken, daß gewiſſe Fehler gegen die Natur des Taktes die Melodien höchſt unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler ſind die, da die Diſſonanzen auf Takttheilen, die ſie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geſchehen, können die Vorhalte oder zufälligen Diſſonanzen nur auf dem erſten Viertel angebracht werden; geſchehen aber in dieſem Takt die Rükungen durch Achtel, ſo können dieſe Diſſonanzen auf dem erſten, dritten und fünften Achtel ſtehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt fallen ſie auf das erſte und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder ſechsten vorbereitet. Dieſes ſind ſehr ſehr weſentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

* *

Von der Melodie überhaupt handeln: Giov. B. Dani (Diſcorſo ſopra la perfettione delle melodie. Das Werk iſt mir nur aus dem 2ten Bd. S. 55 von Matthesons Crit. Muſ. und aus N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik bekannt.) — J. J. Rouſſeau (Von ſ. Eſſai ſur l'origine des langues, où il eſt parlé de la Melodie, im 16ten Bde. der Zweybr. Ausg. ſ. W. gehören, das 12te 19te Kap. S. 204 u. f. hieher, und handeln De l'origine de la Muſique et de ſes rapports; de l'Harmonie; fauſſe analogie entre les couleurs et les ſons; erreur des Muſiciens; Que le ſyſteme muſical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre; comment la Muſique a dégénéré.) — Chrſtph. Nichelmann (Die Melodie nach ihrem Weſen ſowohl, als nach ihren Eigenſchaften, Danzig, 1755. 4. Das Werk enthält 63 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Die Muſik iſt eine Wiſſenſchaft des Klanges; es giebt eine urſprüngl. Ordnung der aufeinander folgenden Töne; jeder Klang iſt ſchon eine Harmonie; worin die Theorie und die unterſchiedenen Arten der Ausübung der Muſik beſtehen; die allgemeinſte Regel der Compoſition: von dem Subject, oder der Materie, mit welcher die Muſik umgeht; von dem Object oder der Materie, um welcher die Muſik arbeitet; die Harmonie wirkt nur vermittelſt der Bewegung; Zeit und Dauer der Bewegung einer Muſik kann nur auf derley Art beſchaffen ſeyn; von den drey verſchiedenen Haupt-Setz- oder Schreibarten in der Muſik; von der Form der muſikaliſchen Zuſammenſetzungen und von dem letzten Endzweck der Muſik; von dem Vorwurfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodiſche und polyodiſche Verfahren von einander verſchieden ſind; wie man in der Compoſition auf monodiſche Art zu Werke geht, Erklärung der polyodiſchen Art der Grundlegung eines Geſanges; Scheinbare Vorzüge der monodiſchen Art der Grundleg. eines Geſanges;

*) Mahlerey in der Muſik.

Widerlegung derſelben; die monodiſche Art der Grundlegung zu einem Geſange iſt nicht ſo natürlich als die polyodiſche; Grund der Umkehrung oder Verſetzung des Grundtones überhaupt; Unterſch. zwiſchen der polyodiſchen und monodiſchen Umkehrung; das Zeitmaß iſt in der Muſik von großer Kraft; Erklär. der monodiſchen Art der Ausbildung eines Geſanges; Erklär. der polyodiſchen Art der Ausbildung eines Geſanges; was Melodie und was Harmonie in der Muſik ſey; wie ſich die Melodie und die Harmonie, in Anſehung der Zeugung und des Urſprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zuſammen geſetzten Harmonie iſt beſtändig, und von der Natur ſelbſt feſtgeſetzt; warum wir den Fortgang der ſingbaren Stuffen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Geſanges aus der vorher beſtimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des natürl. Geſanges fließende Schlußfolgerungen; ein allg. Hauptſatz; Erläuter. durch melodiſche Beyſpiele; Fortſ. der Erläuter. durch melodiſche Beyſpiele; die Melodie unterhält unſre Aufmerkſamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptſatzes durch monodiſche Beyſpiele; die Effecte des monodiſchen Verfahrens, in Abſicht auf den Mangel genugſamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortgeſ. Betracht. über die Unvollkommenheit der Monodie in Anſehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyodiſche Verfahren wird begegnet; Monodie in Anſehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortſetzung; die Muſik begnügt ſich nicht blos, das allgemeine Urbild der Muſik, die natürlichen Fortſchreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Muſik bedient ſich der Verſchiedenheit der Harmonie alſo, daß dadurch gewiſſe Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterſchiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Abſehn auf die Nachahmung einer Leidenſchaft, oder eines natürl. Gegenſtandes betrachtet, Fortgeſ. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Anſehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenſtandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie iſt um deſto ſchöner, je mehr ſie nur um eines ſolchen Fortgangs der Grundklänge willen iſt, der ſich für die beſondern Umſtände ſchickt; die Monodie unterbricht zum öftern die aus dem guten Verhalten der unterſchiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zuſammenſetzung entſtehende Einheit der Zuſamenſtimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren fließenden unterſchiedlichen Eigenſchaften; nur die Ausdrücke der Melodie ſind beſtimmt und gewiß; die Melodie iſt allein einfältig und natürlich; nur die Melodie iſt von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie ſich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlußfolgerungen, die aus dem monodiſchen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Urſachen der Einführung der Monodie; der Zuſammenklang iſt ſchon in den älteſten Zeiten bekannt geweſen; wahre Urſachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Urſachen; die Monodie iſt eine Urſache der geringen Wirkung der heutigen Muſik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterſchiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieſer Mittel zu erwarten ſtehen. Das Reſultat des Werkes iſt, daß in der Compoſition nur diejenigen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die

Melodie für ſich allein, ſondern auch zugleich die Harmonie die Abſicht des Componiſten ausdrückt, unterſtützt und empfinden läßt.) — Ernſt Gottl. Baron (Abriß einer Abhandlung von der Melodie .. Berl. 1756. 4.) — —

Von einzeln, zur Melodie gehörigen Punkten: Girol. della Caſa (Il vero modo di diminuire con tutte le ſorti di ſtromenti, ſ. Arteaga's Geſchichte der Ital. Oper, Bd. 1. S. 199 d. Ueberſ) — Chrſtn. Gottl. Neefe (Ueber die muſikaliſche Wiederhohlung, im deutſchen Muſeum v. J. 1776. als worunter der Verf. den öftern Gebrauch eines melodiſchen Satzes verſteht.) — —

Wegen des Rangſtreites zwiſchen Harmonie und Melodie ſ. den Art. Harmonie. — —

Menuet.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Ein kleines fürs Tanzen geſetztes Tonſtük in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen beſteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederſchlag an, und hat ſeine Einſchnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müſſen ſie etwas merklicher ſeyn. Aber die durch ſolche Einſchnitte entſtehenden Glieder müſſen geſchikt mit einander verbunden ſeyn, welches am beſten durch die Harmonie des weſentlichen Septimenaccords, oder deſſen Verwechslungen, oder in der Melodie ſelbſt auf eine Weiſe geſchieht, wodurch zwar der Einſchnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederſchlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel ſeyn und reizenden Anſtand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden laſſen. Die geſchwindeſten Noten ſind Achtel. Aber es iſt ſehr gut, daß eine Stimme, es ſey der Baß, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortſchreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer deſto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten iſt. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonſt muß dieſer Tanz im reinen zweyſtimmigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, geſetzt ſeyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine andere Ausweichungen ſtatt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Alſo kann der erſte Theil in die Dominante ſchließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den erſten wiederholen, ſo ſchließt jener in die Dominante, und dieſer in die Tonica. So ſind die Menuette zum Tanzen am beſten, weil ſie am kürzeſten ſind. Man kann auch, um ſie etwas zu verlängern, den fünften und ſechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch ſolche, die im Aufſchlag anfangen, und den Einſchnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen laſſen; andere, die mit dem Niederſchlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einſchnitt ſetzen. Von dieſer Art ſind insgemein die Paſtoralmenuette: aber man muß mit ſolcher Miſchung der Einſchnitte behutſam ſeyn; damit der Rhythmus ſeine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die ſowol zum Spielen als zum Tanzen geſetzt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu laſſen, das ſich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreyſtimmig und die Melodie einnehmend ſeyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contraſt beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton geſetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz ſelbſt iſt durchgehends wol bekannt und verdienet in Anſehung ſeines edlen und reizenden Weſens den Vorzug vor den andern geſellſchaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er ſcheinet von den Grazien ſelbſt erfunden zu ſeyn, und ſchiket ſich mehr, als jeder andere Tanz für Geſellſchaften von Perſonen, die ſich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltſam iſt es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieſer feine Tanz zuerſt aufgekommen. iſt. Franzöſiſchen Urſprungs, wie viele glauben, ſcheinet er nicht zu ſeyn. Wenigſtens iſt er für die Lebhaftigkeit der franzöſiſchen Nation zu geſetzt.

Metalepſis.

(Redende Künſte)

Eine Figur der Rede, die eine beſondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Urſach und Würkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durchs Los gewonnen hat, ein Los nennt.

Metapher; Metaphoriſch.

(Redende Künſte.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beſchaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenſtandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenſtand vorhanden iſt, erkennen läßt. Sie iſt von der Allegorie darin unterſchieden, daß dieſe das Bild, aus deſſen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieſes andre erkennen ſollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man ſagt, der Verſtand ſey das Auge der Seele, ſo ſpricht man in einer Metapher, weil man die Beſchaffenheit der Sache, die ſchon genennt worden, nämlich des Verſtandes, durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt; ſagte man aber von einem Menſchen: ſein ſcharfes Auge wird ihm die Beſchaffenheit der Sache nicht verkennen laſſen: ſo iſt dieſer Ausdruk, genau zu reden, allegoriſch; weil der Gegenſtand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden iſt. Man nimmt es aber nicht immer ſo genau, und giebt faſt allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern *). Von der Vergleichung unterſcheidet ſich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man ſagte: der

Ver-

*) Die Sprachlehrer ſagen insgemein, die Allegorie ſey eine ausgedähnte, oder fortgeſetzte Metapher: richtiger und dem Urſprung dieſer Dinge gemäßer würde man ſagen, die Metapher ſey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn dieſe iſt eher, als die Metapher geweſen.

Verſtand iſt gleichſam das Auge der Seele: ſo wäre dieſes eine kurze Vergleichung. Alſo ſind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verſchieden; alle gründen ſich auf Aehnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, ſind dieſelben.

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos ſolche Gegenſtände bezeichnen, die einen Ton von ſich geben *), und das die Bedeutung derſelben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Dieſemnach wäre der größte Theil der Wörter jeder Sprache metaphoriſch oder vielmehr allegoriſch.

Wir haben hier die Metapher blos in Abſicht auf ihren äſthetiſchen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derſelben den Sprachlehrern überlaſſen. Die meiſten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien ſind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge, veranlaſſet, und durch die Länge der Zeit hat man vergeſſen, daß ſie Metaphern ſind; weil ſie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht worden. Die Wörter Verſtehen, Einſehen, Faſſen, Behalten, die gewiſſe Würkungen der Vorſtellungskraft bezeichnen, ſind metaphoriſch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieſer Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philoſophen, der die wunderbaren Verbindungen unſrer Begriffe beobachten will **).

In der Theorie der ſchönen Künſte kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die äſthetiſche Kraft haben, und Sachen, die man ohne ſie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, ſondern als Bilder erſcheinen, an denen man die Beſchaffenheit der Sachen lebhaft und anſchauend erkennet. Von ihrer Würkung iſt bereits anderswo geſprochen worden *). Hier bleibet nur über dieſen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da ſie meiſtentheils mit einem einzigen Worte ausgedrükt wird, von ſchnellerer Würkung iſt, als andere Bilder. Man findet, daß ſie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein ſonſt blos philoſophiſcher Vortrag äſthetiſcher werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorſtellungskräfte in beſtändiger Beſchäfftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tauſend abwechſelnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkomenen metaphoriſchen Schreibart. Es kann nützlich ſeyn, wenn wir hier über die bey dem

*) Man ſehe den Artikel lebendiger Ausdruk.

**) Wer das Genie des Menſchen recht aus dem Grunde ſtudiren will, findet die beſte Gelegenheit dazu in der Erforſchung des Urſprungs der metaphoriſchen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachleſen, was ich in der academiſchen Abhandlung von dem wechſeltigen Urſprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

*) S. Bild; Allegorie.

dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutſamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Ariſtoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weiſe fehlerhaft wird. 1. Wenn ſie nicht richtig, das iſt, wenn keine würkliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt. 2. Wenn ſie (bey ernſthaftem Gebrauch) etwas comiſches hat, das iſt, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contraſt ausmachen. 3. Wenn ſie zu hoch, oder ſchwülſtig iſt. 4. Wenn ſie dunkel und zu weit hergeholt iſt. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn ſie abgenutzt, oder ſo ſehr gewöhnlich iſt, daß man ohne das Bild ſich das Gegenbild dabey unmittelbar vorſtellt. Dieſes bezieht ſich auf ihre Beſchaffenheit. Ihr Gebrauch iſt fehlerhaft: 1. Wenn man ſie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn ſie zu ſehr angehäuft werden.

Man trifft faſt in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an ſich haben. Denn da ſie oft aus Noth entſtanden, oder von ſeltenen Umſtänden ihren Urſprung bekommen haben, ſo konnten ſie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der ſtrengſten Aehnlichkeit der Vorſtellungen abgepaßt ſeyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn ſie gleich in der gemeinen Rede vollgültig ſind, hütet man ſich in Werken des Geſchmaks. Und hier iſt auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachſene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn ſie gleich noch ſo richtig und ſchön wären. In warmen Ländern, wo Froſt, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge ſind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römiſchen Hierarchie völlig unbekannt ſind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutſchen Dichters verſtehen:

Ein krummer Stab, der iſt gewachſen
Zum langen Speer *).

Dieſes bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes ſehr ſchwülſtig ſeyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines ſcharfſinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, ſagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der erſten Erfindung: aber wie? wenn ſpät nachher, wenn ſchon alles Bedürfniß weggefallen iſt, aus bloßer Nachahmungsſucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? und gar noch ausgedähnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unſinn, das aufgedunſtene Wortſpiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Witz, der dann vielleicht am wenigſten ſpielen wollte, wenn er am meiſten zu ſpielen ſchien; es war rohe Erhabenheit der Phantaſie, die ſolch Gefühl in ſolche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche ſchaler Nachahmer, ohne ſolches Gefühl, ohne ſolche Gelegenheit — ach; Ampullen von Worten ohne Geiſt **).“

*) Maner ein alter deutſcher Dichter aus des Hundii Gloſſar. bey Leibnitzen in ſeinem Etymol.

**) Herder über den Urſprung der Sprache S. 115.

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Witz; eine geſunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeiſt und weitläuftige Kenntniß der körperlichen und ſittlichen Natur unterſtützt, ſo muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entſtehen. Darum iſt nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftſtellers beſſer erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was ſchon an einem andern Orte dieſes Werks angemerkt worden, daß in unſern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten ſo weiten Ausdähnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey ſo ſehr vervielfältigten mechaniſchen Künſten, die Quelle der Metaphern weit reicher iſt, als ſie ehemals war. Es zeigte würklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern in dieſem Stük die Alten nicht überträfen.

Es iſt wol unnöthig ſich hier in beſondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher ſelbſt, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulaſſen, da ein mittelmäßiges Nachdenken ſie an die Hand giebt.

Aber dieſes verdient angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu ſeyn, auch in dem Ton der Materie, wo ſie gebraucht wird, müſſe geſtimmt ſeyn. Im Schäfergedicht muß ſie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da ſie bey ſtrengerm Inhalt auch von ſehr ernſthaften, allenfalls finſtern Gegenſtänden kann genommen werden. Wer dieſes verſäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geſchmaks ein ſehr wichtiger Fehler iſt *)

Auch dem Grade der Begeiſterung, in dem man ſchreibet, muß die Metapher angemeſſen ſeyn: hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philoſophiſcher Schärfe in dem geſetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn ſie gar zu gemein, oder ſchon abgenutzt iſt. Da man aber unter ſolchen Metaphern einige von groſſer Kraft und Schönheit antrifft: ſo iſt ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar ſehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Oreſtes, um ſeinen Pylades von dem Opfermeſſer zu retten, ſagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieſes Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit **)“

Dieſes Beyſpiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzeſten und ſicherſten durch glükliche Metaphern zu erreichen ſey. Der Fall muß ſtatt haben, wo die Ueberzeugung von anſchauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu ſchwer, oder zu ſubtil wäre, den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induction, und ſetzt einen ſehr in die Augen leuchtenden, an

*) S. Ton.

**) Iphig. in Taur. vſ. 600. 601.

die Stelle eines ſchwerer zu faſſenden, aber ähnlichen Falles.

* *

Von der Natur der Metapher überhaupt wird in der Recenſion der Sulzeriſchen Theorie, in der N Bibl. der ſch. Wiſſ. Bd 15. S 46 u f gehandelt. — Uebrigens wird dieſe Figur in allen Rhetoriken und Poetiken in Erwägung gezogen, und ich verweiſe daher nur auf die, meines Bedünkens, beſſern Unterſuchungen darüber, als in den reflex ſur la poeſie des L. Racine, ein Abſchnitt darüber — in den Elements of Crit. des Home der 6te Abſchn. des 20ten Kap. Bd. 2. S. 275. 4te Ausg. — in Prieſtleys Vorleſungen über Redekunſt und Kritik, die 22te und 23te Vorleſ. S. 191. der deutſchen Ueberſ. — in Blair's Lectures, die 15te, Bd. 1. S. 295. — Wahre Philoſophie über Metapher enthält der Aufſatz: Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, in dem 25ten Bd der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (von H. Eberhard.) —

Metonymie.

(Redende Künſte.)

Namensverwechslung. Iſt ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, ſondern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewiſſe Weiſe angehöret, genennt wird. Es giebt eine große Menge ſolcher Namensverwechslungen, davon wir die vornehmſten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Urſache und Würkung. Z. B. die Feder für die Schrift ſelbſt. Der lateiniſche Ausdruk ſtylum vertere, für ausbeſſern oder auslöſchen, was man geſchrieben hat. Hier wird die Urſache genennt, und die Würkung verſtanden. Wenn **Ovidius** ſagt:

Nec habet Pelion *umbras*;

ſo will er ſagen, er, der Berg, ſey kahl von Bäumen Alſo nennet er die Würkung, und verſteht die Urſache.

2. Die Verwechslung des Behältniſſes einer Sache mit der Sache ſelbſt. Er liebt die Flaſche, d. i. den in der Flaſche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet ſich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieſer iſt die Verwechslung des Ortes mit der Sache faſt einerley. Wenn man ſagt, es iſt die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derſelben. Z. E. der Preußiſche Adler, der Preußiſche Zepter, anſtatt das Preußiſche Reich.

5. Ein Theil des Leibes, um eine Eigenſchaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein ſeichtes Gehirn.

6. Der Name des Beſitzers einer Sache für die Sache ſelbſt. Iam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer dieſem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren beſondern griechiſchen Namen zu belegen, überlaſſen.

Man ſieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Urſachen, entſtehen. In der Dicht- und Redekunſt thun dieſelben bisweilen kleine Dienſte, bald zur Abkür-

kürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erweckung der Aufmerkſamkeit. Wie aber dieſe Würkung erhalten werde, und wo Metonymie auch aus Wahl müſſe gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geſchmack weit beſſer empfinden, als es zu beſchreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philoſophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie geſammelt würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menſchlichen Genies in Verbindung der Begriffe am beſten erkennt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein ſo ſehr großer Reichthum des Ausdrucks in den ausgebildeten Sprachen entſtanden iſt.

* *

Von der Metonymie handelt, unter mehrern, ausführlicher, Prieſtley in der 27ten ſeiner Vorleſungen über Redekunſt und Kritik, S. 243. der deutſchen Ueberſetzung. —

Metopen.

(Baukunſt.)

Sind in der doriſchen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwiſchen den Triglyphen oder Dreyſchlitzen, von deren Urſprung und Beſchaffenheit bereits im Artikel doriſche Säulenordnung das Weſentlichſte iſt angemerkt, und durch die dort ſtehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältniſſen ihrer Größe, welches ein wichtiger Punkt iſt, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da dieſem Artikel in der Hauptſache nichts übrig geblieben iſt, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltſame und Willkührliche im Geſchmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weiſe führet.

Die erſte betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und doriſche Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, in welcher Ordnung es ſey, nicht nur natürlich, ſondern weſentlich ſeyen; und doch ſind ſie nur in der doriſchen Ordnung gebräuchlich Sollte dieſes daher kommen, daß blos in doriſchen Gebäuden der Gebrauch geweſen den Zwiſchenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläßigkeit (denn die Dorier ſcheinen überall weniger fein, als die andern Griechen geweſen zu ſeyn,) offen zu laſſen? Oder iſt die doriſche Ordnung, wie es auch aus andern Umſtänden ſcheinet, die älteſte, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erſt aufgekommen ſind, als man ſchon die Kunſt etwas verfeinert hatte? In dieſem Falle läßt ſich begreifen, daß man in der joniſchen und corinthiſchen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, ſo daß der ganze Fries eine platte Bande geworden iſt.

Aber warum würde man itzt einen Baumeiſter tadeln, wenn er in dieſen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da ſie ihnen doch eben ſo natürlich, als dem doriſchen Fries ſind? Deswegen, weil es gut iſt, da einmal ein ungefährer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich iſt, daß durch die beſondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehal-

ten werden. Indeſſen iſt Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscaniſchen Ordnung durch Einführung der Abſchnitte *) auch Metopen anbringet.

Noch weniger kann das Seltſame und Eigenſinnige des Geſchmaks gerechtfertiget werden, das ſich in der alten Verzierung der Metopen zeiget, denen Hirnſchädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenſtand, zur Zierrath dienen mußten. Dieſes ſoll uns ſehr ſorgfältig machen, alles, was zum Geſchmack gehört, aus allgemeinen Grundſätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundſatz würde uns darauf geführt haben, daß an ſich äußerſt widrige Dinge, dergleichen Hirnſchädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menſchen ſind **), die nur aus Nebenumſtänden für ein noch wildes Volk angenehme Gegenſtände ausmachen, bey der äußerſten Verfeinerung des Geſchmaks, als weſentliche Zierrathen der ſchönen Baukunſt ſollten empfohlen werden?

Metrum; Metriſch.

(Schöne Künſte.)

Die Wörter bedeuten im allgemeineſten Sinn etwas richtig abgemeſſenes, das größere und kleinere Theil hat, aus deren gutem Verhältniß ein ganzes durch ſeine Form angenehm wird. Bey dieſer allgemeinen Bedeutung bleibet dieſer Artikel ſtehen; weil das eigentliche Metrum der lyriſchen Gedichte in einem beſondern Artikel vorkommt †).

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und ſichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Muſik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemeſſenes ſeyn müſſe; aber wenige wiſſen den Grund hievon anzugeben

In Gegenſtänden, die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen ſollen, iſt das Metriſche eine weſentliche Eigenſchaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt ſeiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht ſeinen Zweck durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche proſaiſche Wolklang fehlen ſollte; und wenn wir bey einer ſehr intereſſanten Handlung die Perſonen unordentlich durch einander gehen ſehen, und ihre ungekünſtelten Reden hören, ſo finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an ſich weder Begriffe noch Empfindung erweken; Bewegungen der Menſchen, die nichts leidenſchaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; dieſe kann Niemand mit Wolgefallen hören und ſehen. Sollten ſie uns reizen, ſo muß ihre Form durch genaue metriſche Einrichtung gefällig werden. Alſo keine Inſtrumentalmuſik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entſteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an ſich ſind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemeſſene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergötzung des Auges aufgeſtellte Vaſe, oder ein Obeliſk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Geſang hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Muſik nöthig, als ein blos zur Ergötzung dienendes Lied, oder eine Tanzmelo-

*) S. Abſchnitt.
**) S. Masken.
†) S. Sylbenmaaß.

melodie. Im Tanze ſelbſt hat die Pantomime, die ſchon durch den Inhalt etwas vorſtellt, das ſcharfe Metrum nicht nöthig, das den geſellſchaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig iſt.

Dieſes erkläret den Urſprung alles metriſchen in Werken des Geſchmaks. Was übrigens von der nähern Beſchaffenheit dieſer Abmeſſung in Gebäuden, in der Rede, in der Muſik und im Tanze zu beobachten iſt, wird in beſondern Artikeln vorkommen *).

Mezzatinta.

(Mahlerey.)

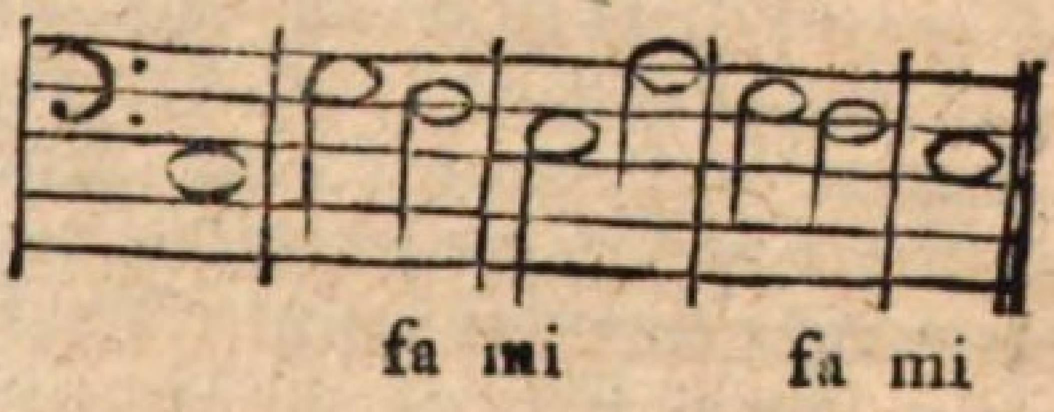
Die Mahler verbinden mit dieſem Worte eben nicht allezeit denſelben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verſtehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer ſo unbeſtimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieſes Wort aufzunehmen. Die verſchiedenen Sachen, die dadurch angezeiget werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

Mi-Fa.

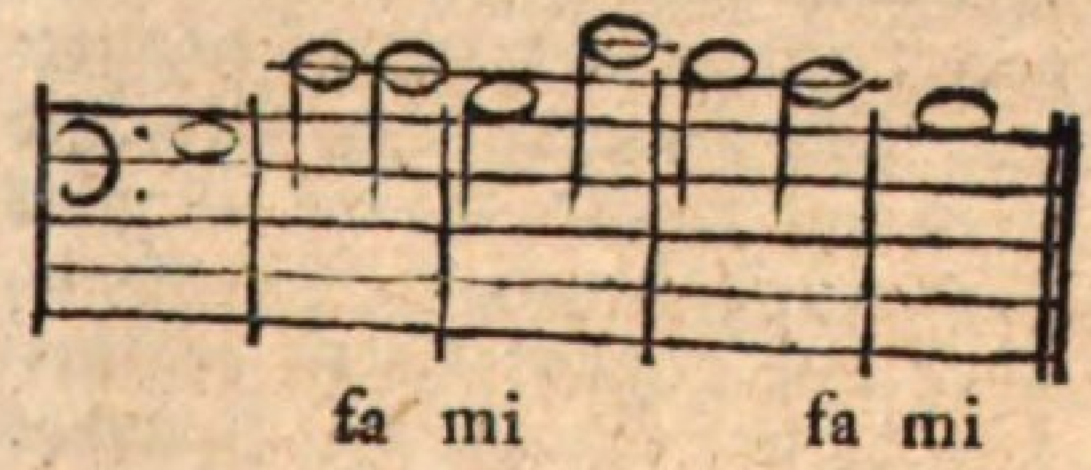
(Muſik.)

So nennt man die in der diatoniſchen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e - f und h - c; weil nach der Aretiniſchen Solmiſation der erſtere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn dieſe beyde Sylben ein Wort ausmachten: ſo hat man dabey allemal Rükſicht auf gewiſſe Schwierigkeiten, welche aus der Lage des Mi und Fa, die in verſchiedenen Tonarten verſchieden iſt, entſtehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten geſetzten Kirchenſachen, und in allen Fugen, in Abſicht auf die Lage dieſer halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die ſtrengſte Aufmerkſamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptſatze hat, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

Führer.



Gefährte.

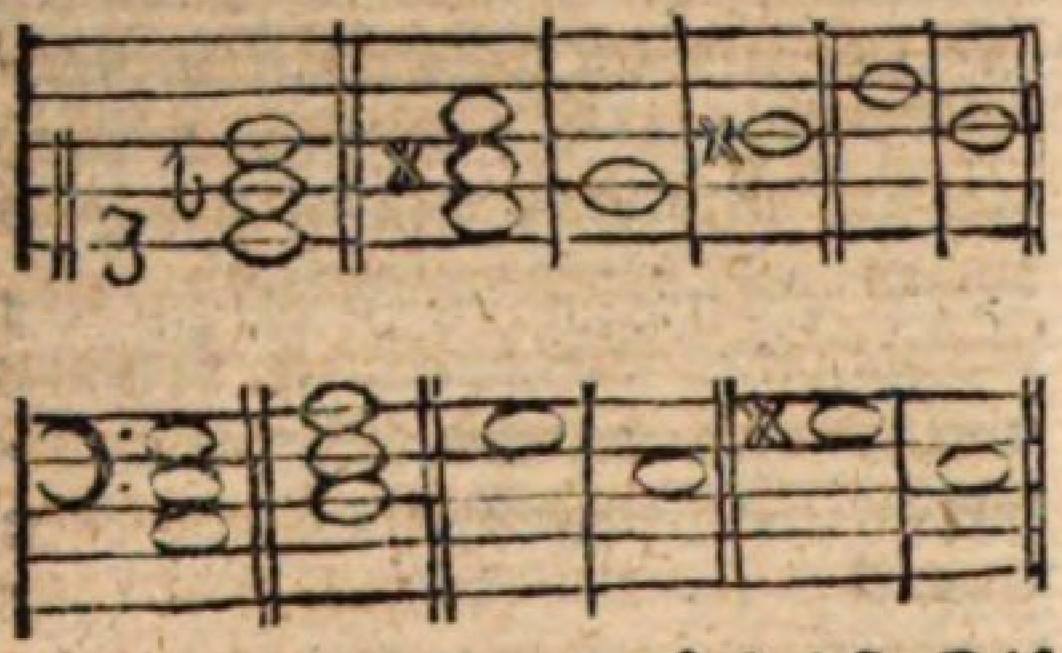


Nun wenn der Hauptſatz mit einem Gegenſatz in verſchiedene Contrapunkte verſetzt wird, bindet man ſich nicht mehr ſo genau an die Gleichheit des Mi-Fa, ſondern ſucht es durch ♯ oder b zu erhalten.

Man lieſt oft bey älteren Tonlehrern ſehr ernſtliche Warnungen, daß man ſich vor dem Mi gegen Fa hüten ſoll. Dieſes will ſo viel ſagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortſchrei-

*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus; Eurythmie.

ſchreitung, denſelben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen ſoll, wie z. E. hier:



weil dieſes die unerträglichſte Diſſonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Iſt eine beſondere Art Mahlerey mit Waſſerfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinſel, aber nicht durch Striche, ſondern bloß durch Punkte. Alſo beſtehet das ganze Gemähld aus feinen an einander geſetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine beſondere Miniaturart, durch ſehr kurze und feine Striche. Das Gemähld wird auf weißen Grund, ſtarkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchſten Lichtern geſpart wird. Elfenbein iſt aber ein ſchlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemähld, beſonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Geſicht, und was ſonſt an dem Bilde nakend iſt, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebenſachen, wird nach der gemeinen Art durch Pinſelſtriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey ſehr ſchöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich ſind. In der Miniatur ſelbſt wird nichts vertrieben, ſondern jeder Punkt behält die Farbe, wie ſie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, ſo thun ſie doch neben einander geſetzt, wenn der Miniaturmahler recht geſchikt iſt, eben die Würkung, als wenn ſie in einander gefloſſen wären. Doch iſt es ſeltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu ſehen, als ein anderes Gemähld. In Portraiten ſind doch die Farben insgemein zu ſchön, als daß ſie das wahre Colorit der Natur darſtellten. Für Blumen ſchiken ſie ſich am beſten.

Dieſe Mahlerey dienet nur für ſehr kleine Gemählde, die allenthalben unter Glas müſſen geſetzt werden: ſie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutſamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein laſſen ſie mehr die Geduld und den Fleiß des Künſtlers, als ſein Genie bewundern. Doch ſieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber ſie ſind ſelten. Indeſſen iſt die Miniatur deswegen ſchätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geſchmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich beſinne mich bey irgend einem alten Schriftſteller die Beſchreibung eines Gemähldes geleſen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet geweſen ſeyn. In den mittlern Zeiten, da die ſchönen Künſte meiſt in Staub lagen, mag die Miniatur am meiſten geblühet haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die An-

fangs-

fangsbuchſtaben kleine Gemählde machen; und dieſe Art der Pracht war ihnen damals ſo gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es iſt. In dem Cabinet des Herzogs von Parma ſoll ein Miſſal dieſer Art von ausnehmender Schönheit ſeyn, von Dom. Jul. Clovio bemahlt. Dieſer Clovio iſt einer der berühmteſten Miniaturmahler geweſen. Seine vornehmſten Werke ſind nebſt denen von Fra. Giov. Batt. del Monte Sinario vornehmlich in der florentiniſchen Gallerie zu ſehen.

* *

Von beſondern Anweiſungen zur Miniaturmahlerey ſind mir bekannt: Traité de la Miniature von Mdſel. Cath Perrot ſ. l. 1625. 12. und bey dem 6ten Bde. der Entret. ſur les Vies et les Ouvrages des plus excell. Peintr. . . . P. Mr. Felibien, Trev. 1725. 12. — Traité de Mignature pour apprendre aiſement à peindre ſans maitre, Lyon 1672. f. Par. 1676. 12. à la Haye 1688. 1708. 12. Der Verf. nennt ſich C. B. und hat das Werk der Mdſell. Fouquet zugeſchrieben; es iſt nachher noch öfter, unter dem Titel: Ecole de la Mignature . . . avec les ſecrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni, et l'or en coquille, Lyon 1679. 12 Brux. 1692. 12. Par. 1769. 8. 1782. gedruckt; und Italieniſch zu Mayland 1758 12. erſchienen. Auch iſt eine engliſch School of Miniature, 1733. 8. und eine Art of painting in Miniature, Lond. 1750. 8. beyde aus dem Franz. überſetzt, vorhanden; ſo wie eine deutſche, „Grundmäßige Anweiſung zum Miniaturmahlen von G. A. D. J. Nürnb. 1688. 12. welche ebenfalls aus dem Franzöſiſchen überſetzt iſt; ich weiß aber nicht, ob es Ueberſetzungen dieſes Werkes ſind. Urſprünglich beſtand daſſelbe nur aus 7 Kapiteln; in den neuern Auflagen enthält es (auſſer einem Traité de la Peint. au Paſtel) deren 9, und dieſe handeln: De la Peint. en général, de ſon origine, de ſon progrès, ſa definition, ſes parties; du deſſein, des div. manieres de deſſiner; quelques inventions pour deſſiner en faveur de ceux qui ne ſcavent que peu ou point de deſſein; des couleurs, de leur préparation, de leurs qualités, des pinc. palette etc.; quelques preceptes generaux pour la prat. avec. la manière de faire les fonds; des carnations; des draperies, crêpes, linges, dentelles, pierreries etc.; des païlages; des fleurs.) — L'Academie de la peinture . . . pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en Migniature, Par. 1679. 12. — Eliae Brenneri Nomenclatura trilinguis, genuina ſpecimina colorum ſimplicium exhibens quibus artifices miniatae picturae utuntur, Holmiae 1680. 8. — Anweiſung zum Miniaturmahlen, Leipz. 1752. 1766. 8. — Ums Jahr 1759 machte Hr. Vincent von Montpetit in Paris Verſuche, mit Oel in Miniatur zu mahlen (S. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 6. S. 405 u. f) ob er ſeine Methode bekannt gemacht, iſt mir nicht bewußt. — Traité de Mignature, Par. 1765. 12. Trattato del Diſegno e della Pittura in Miniatura . . . Ven. 1768. 8. — Introduction à la Mignature, par Mr. Mayol, Amſt. 1771. 12. — Traité ſur l'art de peindre en miniature par le moyen duquel les Amateurs qui ont les premiers principes du deſſein peuvent atteindre à la perfection ſans le ſecours d'un maitre, p. Mr Violet, Par. 1788. 18. 2 Bde. Deutſch von J. H. M. Hoff 1793. 8. — Auch handelt in des de Piles Elemens de la Peinture das 11. Kap. (Oeuvr. T. III. S. 244)

von der Miniaturmahlerey; und bey dem Wörterbuche des Pernety findet ſich ein Aufſatz darüber. — —

Zu der Geſchichte der Miniaturmahlerey: Eſſai ſur l'art de verifier l'age des Miniatures peintes dans des manuſcrits depuis le XIV jusqu'au XVII. Siecle incl. de comparer leurs differens ſtyles et dégrés de beauté, et de determiner une partie de la valeur des manuſcrits qu' elles enrichiſſent, par Mr. l'Abbé Rive, Par. 1784. fol. 26 Blatt. — —

Als Miniaturmahler ſind vorzüglich bekannt: Oderico da Gobbio (1330) D. Lorenzo (1410) Attavante (1450) Fra Bernardo (1450) Franc. Giov. Angel da Fieſole († 1455) Gherardo († 1470) Bart. della Gatta, Abate die S. Clemente (1490) Girol Ficino (1550) Anna Segers (1550) Joh. Mielich († 1572) Dom. Giul. Clovio († 1578) Giovb Anticone (1590) Annuntio Gallizi (1590) Andr. di Vito (1610) Iſac Oliver († 1617) Giov. P. Cerva († 1620) Fil. de Lianno († 1625) Jac Ligozio († 1627) Sinib Scorza († 1631) Franc. und Michele da Caſtello (1636) Giovb. Caſtulli († 1637. Aus dem, was Sopraini in den Vite de Pittori Genoeſii, S. 35 u. f. von dieſem Mahler erzählt, könnte man beynahe ſchließen, daß in Genua, zu ſeiner Zeit, die Mahlerey noch nicht zu den ſchönen Künſten, ſondern zu den Handwerken gerechnet worden.) Joh. Wilh Bauer († 1640) Sig. Laire († 1650) Jacq. Stella († 1647) Louis du Guernier († 1659) Giovb. Stefaneschi († 1659) Phil. Fruitiers (1660) Pet. Oliver († 1660) Balth. Gerbier († 1661) Bon. Biſi, Padre Pittorino gen († 1662) Giovb. Borgonzone (1662) Giovanna († 1670) Nic. Gaßner (1670) Joh. Bapt. van Duinen (1671) Sam. Cooper († 1672) Jacq. Bailly († 1679) Cl. Aubriet (1700) Alemans von Brüſſel (170) Joſ. Werner († 1770) Eliſ. Sophie Cheron († 1711) Giovanna Maria Clementina (1720) Jacq. Phil. Ferrand († 1733) C. G. Klingſtet († 1734) Rud Manzoni (1739) Giuſ. di Liguoro (1740) Felicitas Sartori (1740) Maria Felicia Tibaldi (1740) Jac. Chret. Leblond († 1741) Jac. Ant. Arlaud. († 1743) Marolles (1750) Roſalba Carriera († 1757) Iſmael Mengs († 1764) Giuſ. Camerata (1764) D. L. Melendez (1765) Jeanb. Maſſa († 1767) Ph. A. Baudouin († 1770) Franc. Boucher († 1770) C. Barber (1770) Guſtav Andr. Wolfgang. (1770) Mart. de Meytens († 1770) Jean Et. Liotard (1776) Ant. Fdr. König († 1787) Dan. Chodowiecky — H. F. Füger — Nixon — Shelly — Andreas Weſtermeyer — — S. übrigens den Artikel Schmelzmahlerey.

Minute.

(Baukunſt.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeiſter den Model eintheilen. Die meiſten geben der Minute den dreyßigſten Theil des Models. Man ſehe den Artikel Model.

Mitleiden.

(Schöne Künſte.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte beſonders in Betrachtung zu kommen. Verſchiedene Werke der Kunſt zielen blos darauf ab, uns dieſe Art der Wolluſt, die das Mitleiden mit ſich führet, genießen zu laſſen. Darum wollen wir hier die Natur und die Würkun-

kungen dieſer Leidenſchaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derſelben in den ſchönen Künſten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menſchen, an deren Schikſal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es ſey daß ſie ſelbſt dabey leiden, oder nicht. Denn oft entſteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich ſehen, ob ſie gleich ſelbſt ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwitzigen geſchieht. Das erſte alſo, was zum Mitleiden erfodert wird, iſt, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, das wir Antheil an ihrem Schikſal nehmen müſſen. Sowol bey der einen als bey der andern dieſer Bedingungen iſt verſchiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerſt alſo richtet ſich das Mitleiden nach den Vorſtellungen, die wir ſelbſt von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug iſt, ſelbſt keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern widerfährt, kein Mitleiden erweken; und ſo wird der, welcher den Beſitz des Reichthums gering ſchätzet, kein Mitleiden mit dem haben, der ſein Vermögen verloren hat; auch ſogar alsdenn nicht, wenn es dieſem ſchmerzhaft iſt. Es giebt ſogar Fälle, wo wir den über ſein Elend klagenden ſchelten, und es ihm übel nehmen, daß er ſich elend fühlet. So gewiß iſt es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir ſelbſt leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden iſt, daß uns die Perſonen, deren Elend wir fühlen ſollen, nicht gleichgültig ſeyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig iſt, macht keinen Eindruk; trifft es Perſonen, die man haſſet, ſo macht es ſogar Vergnügen. Aber auf den höchſten Grad ſteiget es, wenn das Elend Perſonen betrifft für die man große Hochachtung, oder ſehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt iſt ein Menſch nur in ſo fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menſchen, die Niemand achten als ſich, und die, welche ihnen angehören, und dieſe ſind gegen alle Menſchen hart und unempfindlich; Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand iſt: dieſe haben nur mit Perſonen ihres Standes Mitleiden; ſie ſehen die Noth der geringern ohne die geringſte Rührung. Nicht ſelten findet man Menſchen, die ſo ſehr in ſich ſelbſt verliebt, und dabey ſo kurzſichtig, und daher ſo ungerecht ſind, daß ſie jeden andern Menſchen, der nicht ſo denkt und handelt wie ſie es erwarten, verachten, oder gar haſſen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menſchen, die gegen ihre Freunde ſehr mitleidig ſind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwert gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienſtlichen Angelegenheiten von einer andern Partey, als ſie ſelbſt ſind. Ich habe einen Mann gekannt, der ſich aus unmenſchlichen Grauſamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden faſt außer ſich kam, wenn er eines ſeiner Kinder leiden ſah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menſchen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt ſieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß alſo nicht nur das Elend der Perſonen lebhaft ſchildern, ſondern vorher unſre Hochachtung und Zuneigung für ſie erweken. Beydes hat Shakeſpear in einem hohen Grade beſeſſen. Auch Euripides kann darin als ein Muſter angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clariſſa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muſter beyfallen? Iſt der hochachtungswürdige Menſch bey ſeinem Leiden noch geduldig, oder entſteht ſein Elend ganz unmittelbar aus der Größe ſeiner Tugend, ſo ſteiget das Mitleiden auf den höchſten Grad. Im erſten Falle befindet ſich Anchiſes in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröſtet.

Sic o! ſic poſitum adfati diſcedite corpus.
Ipſe manu mortem inveniam; miſerebitur hoſtis
Exuviasque petet: facilis jactura ſepulchri eſt *).

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomſons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menſchen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, iſt ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred ſeine Errettung vom Tode, ſeine Erziehung, und zulezt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als ſeinen Vater. Aber da dieſer verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelſten Abſicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, ſeine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigſten Zorn gegen ihn aus; nennt ſeinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred ſelbſt ein hochachtungs- und liebenswürdiger Jüngling iſt, ſo übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der ſich durch die Heftigkeit der Leidenſchaft zu dieſer Abſcheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben ſoll. Dies iſt meines Erachtens eine der ſtärkſten tragiſchen Scenen, die möglich ſind.

Der Redner, oder der Dichter, der ſich vorſezt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menſchen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menſchen richten ſich ihre Vorſtellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menſchen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausſtehen; und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt iſt, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein andrer nur ſpotten würde. Es giebt Menſchen, die nicht begreifen können, daß man unglüklich ſey, ſo lange man Macht oder Reichthum beſitzt, und dadurch in Stand geſetzt wird, ſich alles, was zum Vergnügen der Sinne gehört, zu verſchaffen. Wie die Menſchen, nach einer gemeinen oder feinern Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen oder feineren Dingen finden, ſo urtheilen und empfinden ſie auch verſchiedentlich bey dem Elend, und darnach richtet ſich nothwendig das Mitleiden.

*) Aeneid. L. II.

Die

Die unmittelbare Würkung dieſer Leidenſchaft, in ſofern ſie durch die Werke der ſchönen Künſte erregt wird, iſt gar oft nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Menſch alles liebet, was ſein Gemüth ohne widrige dauernde Folgen in Bewegung ſetzet *). So iſt das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine ſchwere Strafe zu ziehen. Aber die gute Würkung des Mitleidens kann ſich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erſtreken. Dieſes verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend ſehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unſchiklichem Betragen andrer Menſchen auf die Leidenden gekommen iſt; ſo werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns ſelbſt vor ſolchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, ſorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabſcheuen, die andre elend gemacht hat. So würkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abſcheu gegen die verdammte Ehr- und Herrſchſucht des Agamemnons, der ſelbſt das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerühret hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig haſſen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz ſo rührend ſchildert *)? Ueberhaupt alſo kann das Mitleiden dienen, Haß und Abſcheu gegen ſolche Laſter zu erweken, wodurch unſchuldige Menſchen unglüklich werden. Der Künſtler verdienet unſern Dank, der die Scenen des Elends, das Laſter über Unſchuldige gebracht haben, ſo ſchildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottloſe boshafte Menſch wird freylich dadurch nicht gebeſſert; aber die Menſchlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabſcheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, ſondern auch ſonſt noch gute Menſchen, können, durch Leidenſchaften verleidet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil und mancherley Schwachheiten, andre Menſchen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernſtlich, daß wir gegen ſolche Schwachheiten auf guter Hut ſeyen. Wird nicht ein Vater ſich hüten, einer ſonſt liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über ſo mancherley Jammer, das eine ſolche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakeſpears Romeo und Juliette vorſtellen geſehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet iſt, wird ſich nicht mit äußerſter

*) Man ſehe, was hiervon im Artikel Leidenſchaft III. Th. angemerkt worden.

*) Od. L. II. Od. 18. vſ. 26. ſſ.

ſter Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu deſſen Beſitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteſte erwekt?

Aus dieſen und tauſend andern Beyſpielen erhellet, was für gute Würkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der ſchönen Künſte erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch ſolche Werke allmählig empfindſam zu machen. Was ſie bey den verſchiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle ſonſt unmittelbar gute Leidenſchaften, ſchädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Menſch aber bekommt ſeinen Werth mehr von den würkenden, als von den leidenden Kräften; man kann ſehr mitleidig und im übrigen ſehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anſtrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig ſeyn. Alſo könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige ſich ſelbſt durch ſeine Empfindſamkeit elend machte. Wie es oft geſchieht, daß Menſchen vor allzugroßen Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können: ſo kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenige Hülfe leiſten. Und wie es nicht mehr heilſame Empfindſamkeit ſondern höchſtſchädliche Schwachheit iſt, jede uns betreffende Beſchwerlichkeit lebhaft zu fühlen: ſo iſt ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß ſich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erſtreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt ſind, die damit zufrieden, ſich ihren täglichen Unterhalt dadurch ſchaffen, und zugleich nothwendige Geſchäffte, derer die Geſellſchaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum ſollte man weichliche Menſchen, die von jeder Beſchwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Alſo gilt auch von dieſer an ſich liebenswürdigen Leidenſchaft, was Ariſtoteles mit Recht von allen ſittlichen Eigenſchaften fodert, ſie muß das Mittelmaaß nicht viel überſchreiten.

Aus dieſen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens kann der Künſtler lernen, was er in Abſicht auf daſſelbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, ſo muß er das Elend, das unſre Empfindſamkeit reizen ſoll, lebhaft ſchildern; für die leidenden Perſonen muß er uns einnehmen, muß ihre Unſchuld, ihre Tugend, die ein beſſeres Schikſal verdiente oder ihre Gelaſſenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß ſie ſich ſelbſt helfen, uns fühlen laſſen; er muß uns helfen, uns ſelbſt in die Umſtände der Leidenden zu ſetzen, damit wir alles recht fühlen; denn

muß er bisweilen das Mitleiden ſelbſt, das er, oder andre bey dieſer Sache ſchon fühlen, ſo lebhaft, als ihm möglich iſt, ausdrüken; weil dieſes allein uns ſchon zu derſelben Empfindung reizet. Dieſes alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künſtler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er uns rege machen will, abzielen könne, oder müſſe. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meiſten Trauerſpiele ſind, ſo angenehm ſie auch ſonſt ſeyn mögen, ſind von keiner großen Wichtigkeit, wo ſie nicht durch Nebenſachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künſtler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erwekt, deſſen Würkungen, die vorher gezeiget worden, heilſam ſind, wodurch er Abſcheu oder Feindſchaft gegen Grauſamkeit, Bosheit und gegen Laſter, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weiſe in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte ſich, uns ein blos eingebildetes Elend, als ein würkliches vorzuſtellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum ſich unglüklich fühlt, weil er ſeine Neigung zu einer Buhlerin dem Beſten des Staats aufzuopfern, nicht im Stande iſt. Dieſes verdienet mehr unſern Unwillen, als unſer Mitleiden. Es mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und ſich von dem weit größern Elend, der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge ſeiner Handlungen zu ſeyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtſchaffener Mann, wie Phocion, ein Opfer der Tyranney wird, da ſein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unſers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabſcheuen wir, ohne erſt durch dieſes Mitleiden dazu vermocht zu werden.

Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man iſt über die Bedeutung dieſes Worts nicht überall einſtimmig. Der Hr. v. Hagedorn merkt an *), daß diejenigen den Sinn deſſelben zu ſehr einſchränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbſchatten gebraucht werden, darunter verſtehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung ſogar auf die Farben aus, wodurch die Würkung der Wiederſcheine beſonders ausgedrükt wird. Nach dieſen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entſteht, oder derſelben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Urſprung und ihrer Anwendung verſchiedene Namen. In ſofern ſie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entſtehen, werden ſie gebrochene Farben genennt; und indem ſie zu Schattirungen zwiſchen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen ſie den Namen der Halbſchatten und der Zwiſchenfarben.

Ueberhaupt alſo gehören alle Tinten, wodurch die eigenthüm-

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 681.

liche Farbe eines Gegenſtandes von dem höchſten Licht allmählig abnimmt, es ſey, daß ſie ſich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man ſieht Köpfe von **van Dyk**, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob ſie ſich gleich vollkommen runden. Dieſe Würkung iſt eben ſowol den Mittelfarben zuzuſchreiben, als die ähnliche Würkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird Die meiſten Farben alſo, die von dem Pinſel auf das Gemählde getragen werden, ſind Mittelfarben, und durch ſie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chineſiſche Mahlerey unterſcheidet ſich von der unſrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkele Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferſtichen etwas Aehnliches ſehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre beſondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entſteht, ſo wie der liebliche Schmelz und das Durchſichtige, wodurch, wie Hagedorn ſich glüklich ausdrükt *), die Schatten gleichſam nur über die Gegenſtände ſchweben, dieſes iſt die Würkung der Mittelfarben.

Alſo hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie ſind es, die uns in den ſchönſten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergeſſen machen, daß wir ein Gemählde ſehen. Ohne ſie kann kein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß ſeyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenſtand aber ſein wahres Anſehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländiſchen Mahlern zu verachten ſcheinen, von einem höchſt empfindſamen Auge unterſtützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenſtände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzuſtellen.

*) Betrachtungen über die Mahlerey. S. 302.

Nichts würde vergeblicher ſeyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunſt der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, ſo kann man ihm weiter nichts ſagen, als daß ihm eine genaue Beobachtug der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

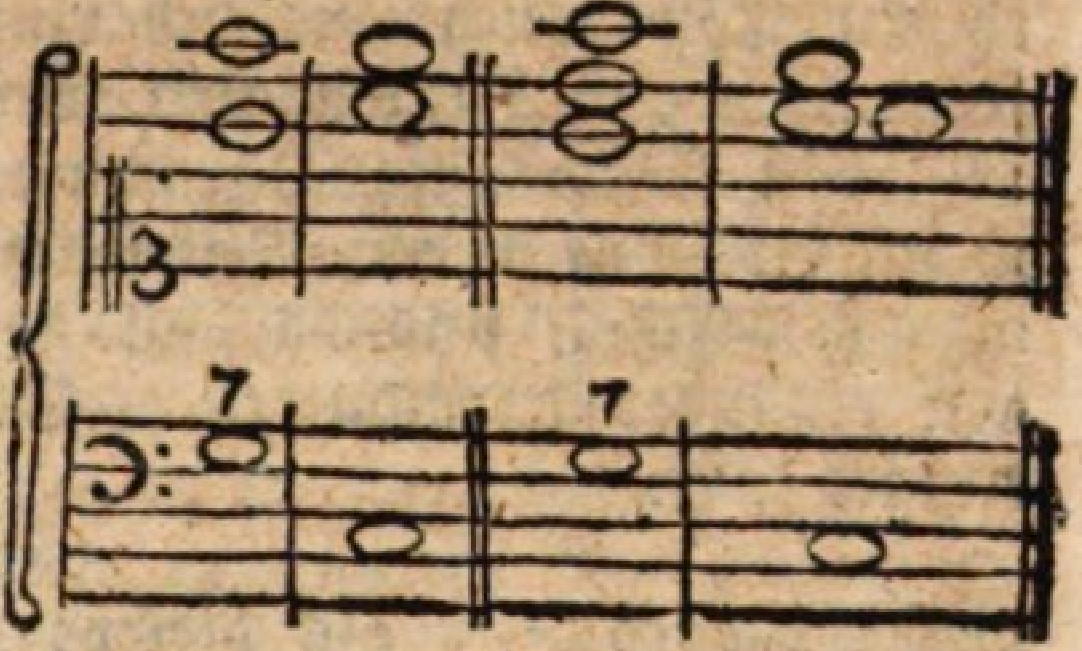
Mittelſtimmen.
(Muſik.)

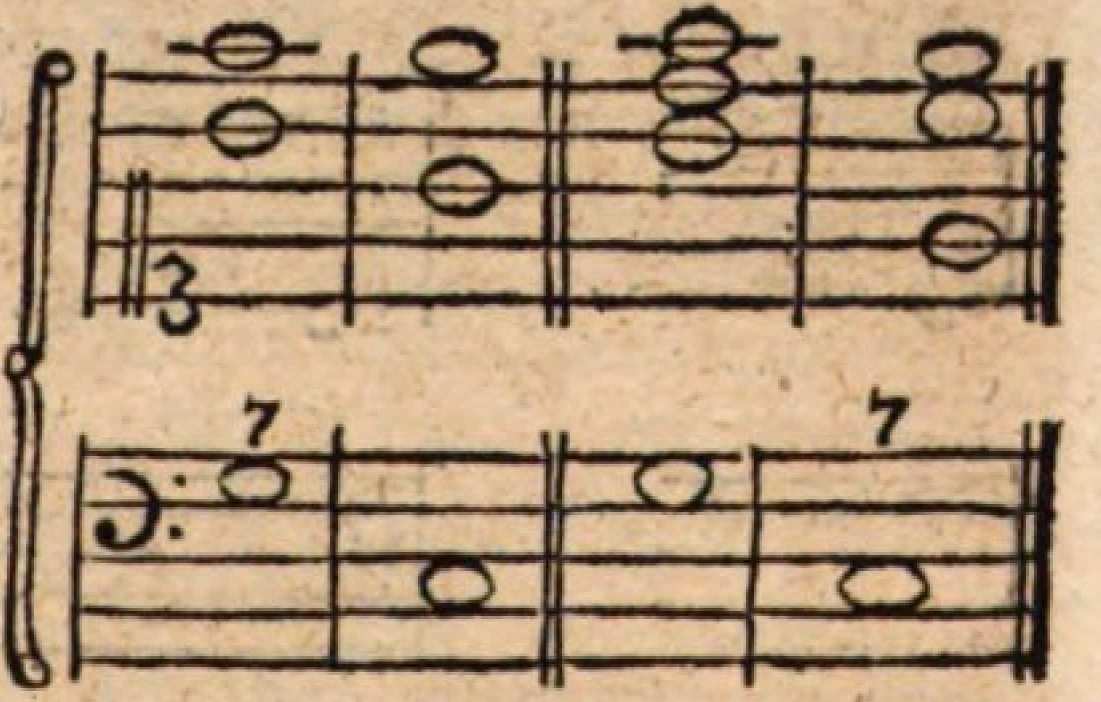
Sind in einem Tonſtük die Stimmen, welche außer dem begleitenden Baſſe den Hauptgeſang durch harmoniſche Ausfüllungen begleiten. Denn in vielſtimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieſer Name unrecht den zwiſchen dem Baſſe und dem Discant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelſtimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar iſt es allemal ein großer Mangel, wenn ſie ganz ohne Geſang und für ſich beſtehenden Ausdruk ſind; aber ihre Melodie muß ſehr einfach ſeyn, damit ſie den Hauptgeſang, den ſie gleichſam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die

Die Hauptmelodie iſt allemal das Weſentliche des Tonſtüks*), nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelſtimmen müſſen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die ſchiklichſten Töne zur Unterſtützung des Geſanges nehmen. Sind ſie ſelbſt ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter ſich nicht zuſammenhangenden Tönen zuſammengeſetzt; iſt darin nichts von Takt und Rhythmus: ſo leiſten ſie auch wenig Hülfe, und es wäre in ſolchem Fall eben ſo gut, daß die Hauptſtimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in ſolchem Falle diejenigen, welche die Mittelſtimmen ſpielen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es ſeyn ſollte, ihn durch guten Vortrag unterſtützen können.

Alſo iſt nothwendig, daß jede Mittelſtimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinſtimmenden Geſang habe, der höchſt einfach ſey. Nur da, wo die Hauptſtimme entweder pauſirt, oder aushaltende Töne hat, iſt den Mittelſtimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geſchieht, die dem Hauptgeſang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelſtimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Hauptſtimme haben. Aber einen beſſern Geſang dieſer Mittelſtimmen zu gefallen, wird auch wol ein ſolcher Ton weggelaſſen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieſes muß vornehmlich in Mittelſtimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum iſt in folgenden Beyſpielen





das erſte und zweyte, da das Subſemitonium in der Mittelſtimme ſeinen natürlichen Gang über ſich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger ſind, vorzuziehen.

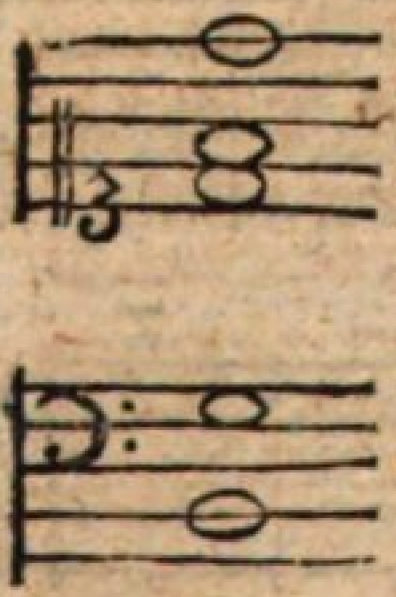
Es iſt eine Hauptregel, daß die Mittelſtimmen ſich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten und nicht über die Hauptſtimme in der Höhe heraustreten, weil dieſe dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man ſich nicht einfallen laſſen, einen Gedanken in der Hauptſtimme abzubrechen, und ſeine Fortſetzung einer Mittelſtimme zu überlaſſen.

Ueberhaupt gehört mehr, als bloſſe Kenntniß der Harmonie, zu Verfertigung guter Mittelſtimmen. Ohne feinen Geſchmak und ſcharfe Beurtheilung werden ſie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräuſch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

*) S. Melodie.

Die beſte Wirkung thun die Mittelſtimmen, in denen die zur Vollſtändigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine ſingbare Melodie ausmachen. Am reineſten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelſtimmen ſo vertheilt ſind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieſer Accord weit beſſer



als dieſer:

weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelſtimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmoniſten, die gerne ihre Kunſt zeigen wollen, geſchieht, zu ſehr mit Tönen überhäuft iſt. Daher laſſen bisweilen gute Melodiſten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Geſang haben ſollen, die Bratſche mit dem Baß im Uniſonus gehen. Wie die Mittelſtimmen zu Arien zu behandeln ſeyen, kann man am beſten aus den Grauniſchen Opern ſehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelſtimmen in gewiſſen Stüken daher, daß eine derſelben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn ſie durch die Melodie, wie oft geſchieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Grauniſche Arie aus der Oper *Cleopatra*: Ombra amata etc. ein ſchönes Beyſpiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Geſang höchſt pathetiſch machen; die Mittelſtimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunſt.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunſt die verhältnißmäßige Größe jedes zur Verzierung dienenden Theiles beſtimmt wird. Indem der Baumeiſter den Aufriß gewiſſer Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der abſoluten Größe in Fußmaaß, ſondern bloß nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und deſſen kleinern Theilen. Der Model iſt nämlich keine beſtimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, ſondern unbeſtimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Iſt die Säule ſehr hoch, und folglich auch ſehr dik, ſo iſt der Model groß; iſt die Säule klein, ſo wird auch der Model klein.

Vitruvius, und ſeinem Beyſpiel zufolge Palladio, Serlio und Scammozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der doriſchen Ordnung nehmen die drey erſten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyſpiele vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model iſt, ſo muß dieſer in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meiſten Baumeiſter theilen ihn in 30 Theile ein, die ſie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach dieſen Erläuterungen müſſen alle Beſtimmungen der Verhältniſſe verſtanden werden, welche in den,

die

die Baukunſt betreffenden Artikeln dieſes Werks vorkommen.

Der Baumeiſter, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßſtäbe, nach denen er ſich richten muß, den, welcher die abſoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt iſt, und denn den, wodurch er die Verhältniſſe beſtimmt, und der nach Modeln und deſſen Theilen abgetheilt iſt Er muß alſo wiſſen, den Modelmaaßſtab mit dem andern zu vergleichen. Geſetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von joniſcher Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen ſoll, wird ihm gezeiget; er mißt denſelben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieſes Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergeſtalt beſtimmt, daß es nach Maaßgebung ſeines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird alſo zuerſt nach Ruthen- und Fußmaaß beſtimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeiſter habe gefunden, daß ſein Gebäude von einer durchgehenden joniſchen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch ſeyn müſſe. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßſtab nach Modeln haben, folglich muß er wiſſen, wie viel Fuß und Zoll der Model ſey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model ſeyn muß *); mithin müſſen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden ſtehen. In dieſem Fall alſo nimmt man den 21ſten Theil von 60 Fuß, das iſt, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{9}{21}$ Linie für den Model. Hieraus iſt offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erſt auf dieſen Fuß ſtellen: ſo würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ſte Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{1}{7}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenſtühle ſtellen, und dieſen 4 Model geben: ſo iſt klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in dieſem Fall ein Model der 25ſte Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weiſe. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Poſtament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Poſtament haben, ſo wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule gerechnet werden Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht daſſelbe bleibet.

Dieſes gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, ſo hat nothwendig jede Ordnung ihren beſondern Model. In zwey auf einander ſtehenden Ordnungen muß der Model, der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene ſteht,

*) S. Säulenordnung.

 ſich

ſich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas ſchwerer. Ein Beyſpiel aber kann hinlänglich ſeyn, die Art dieſer Berechnung zu lehren.

Laßt uns ſetzen, es müſſe ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander ſtehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen ſollen auf Poſtamenter von vier Modeln kommen. Auf dieſe Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model ſeyn **). Mithin müſſen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch dieſe Bedingniß ſtatt haben, daß die obern Model zu den untern ſich verhalten wie 4 zu 5. Denn ſo verhält ſich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man alſo für den untern Model x ſetzet, und für den obern y, ſo müſſen dieſe beyde Bedingniſſe erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Dieſemnach würde das untere Geſchoß 24 mal $2\frac{9}{58}$, oder $51\frac{21}{29}$ Fuß, das obere $48\frac{8}{26}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine beſtimmte Größe hat, ſo hat man doch noch kein ſo großes Gebäude geſehen, deſſen Model über vier Fuß, noch ein ſo kleines, deſſen Model unter einem Fuß geweſen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältniſſe der Haupttheile beſtimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenſter gebraucht wird. Sind an dieſen Oeffnungen Säulen, ſo wird der Model, ſo wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber dieſe Oeffnungen blos mit Einfaſſungen verzieret, ſo kann füglich die Höhe des Geſimſes zum Model genommen werden.

*) S. Ueberſtellung.

**) S. Säulenordnung.

Modell.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man die Perſon, welche in Zeichnungsſchulen von dem Meiſter derſelben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingeſtellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede iſt, ſo bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menſchen, der wegen ſeiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muſter dienet. **Modelliren** nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Muſtern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein, oder Metall verfertigen ſoll, ſo kann er nicht wie der Mahler ſich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgeſtellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein ſeinem künftigen Werk ähnliches und würklich kör-

perliches Bild vor ſich haben. Dieſes wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit ſo lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu ſetzen könne, bis man das Bild ſo hat, wie es die Phantaſie, oder die Natur, dem Künſtler zeiget. Erſt, wenn das Modell vollkommen fertig iſt, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er ſo genau als möglich nach ſeinem Modell aushaut. Das Modelliren iſt alſo dem Bildhauer eben ſo nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen iſt es auch dieſem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, ſondern vornehmlich bey Gruppirung derſelben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perſpektiv ſehr zu ſtatten, wenn er ſeine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor ſich ſetzen kann*). Es iſt deswegen den Anfängern der Mahlerey ſehr anzurathen, daß ſie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verſchiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Muſik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Urſprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Geſang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einem andern Ton. In dieſem Sinn braucht **Martianus Capella** das Wort Modulatio; und in dieſem Sinne kann man von den Kirchentonarten ſagen, jede habe ihre eigene Modulation, das iſt, ihre eigene Art fortzuſchreiten, und Schlüſſe zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunſt, den Geſang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelſt ſchiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denſelben wieder in den erſten, oder Hauptton, darin man immer das Tonſtük ſchließt, einzulenken.

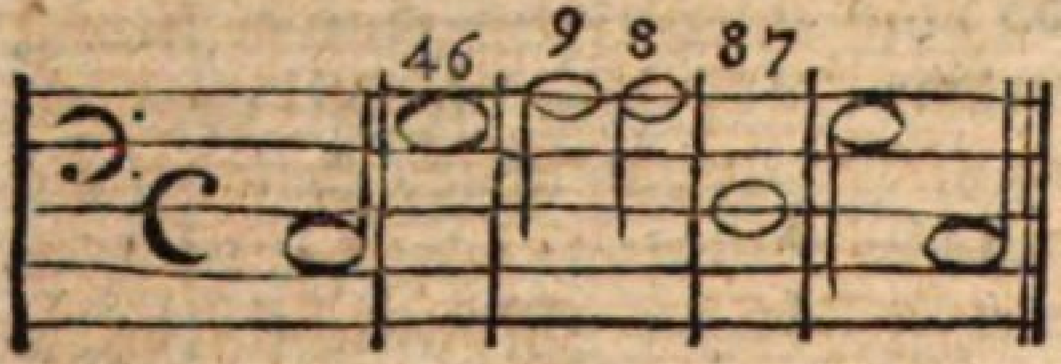
In ganz kurzen Tonſtüken alſo, die durchaus in einem Ton geſetzt ſind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Httone bleibet, ehe man in andre ausweichet, beſtehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Geſang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortſetze, und am Ende darin beſchließe. Dieſes erfodert wenig Kunſt. Es kommt blos darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang ſeiner weſentlichen Saiten der Octav, Quint uud Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Geſang, ſo wie die Harmonie, durch die verſchiedenen Töne der angenomenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derſelben fremde Töne, weder im Geſang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey iſt aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmoniſten thun, nur immer ſich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Verſetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erſte Abſchnitt zu Ende gebracht worden, wieder in

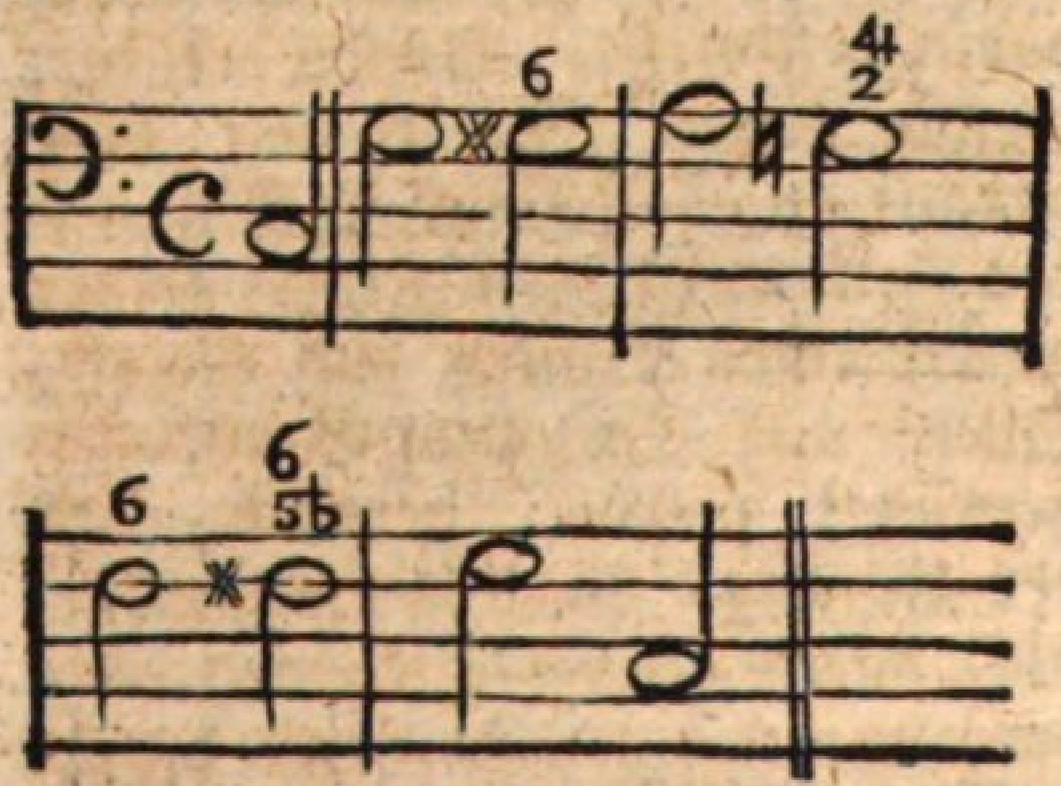
*) S. Anordnung I. Th. S. 157.

in den Hauptton ſchließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich geweſen iſt.

Die Regel, daß man nur ſolche Töne hören laſſe, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das ſtrengſte beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man iſt, zu verlaſſen, oder das Gefühl deſſelben auszulöſchen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geſchehen, und man muß ſie ſogleich wieder verlaſſen. Man könnte in C dur, anſtatt alſo zu moduliren,



auch wol auf folgende Weiſe fortſchreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöſcht würde. Nur müſſen nicht ſolche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen ſind, wie man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde ſogleich das Gefühl einer ſehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf dieſe Weiſe ganze Stüke, oder Abſchnitte von zwölf, ſechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden *). Dieſes ſey von der Modulation in einem Ton geſagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verſtehet, erfodert ſchon mehr Kenntniß der Harmonie, und iſt größern Schwierigkeiten unterworfen. Es iſt kein geringer Theil der Wiſſenſchaft eines guten Harmoniſten, längeren Stüken durch öfteres Abwechſeln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus ſchnellen Auswechslungen entſteht, zu fühlen ſey. Dieſer Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Geſang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den erſten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüſſen, wodurch dieſe Modulation erhalten wird, iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden **), den Anfänger hier vor Augen haben müſſen. Dort iſt auch gezeiget worden, wie die verſchiedenen Töne am natürlichſten und ungezwungenſten auf einander folgen können, und wie lange man ſich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne ſich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in ſofern es um einen gefälligen und wolfließenden Geſang zu thun iſt. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenſchaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn ſich die Empfindung ſchnell wendet, ſo muß auch der Ton ſchnell ab-

wech-

*) Man ſehe was hierüber in dem Artikel Fortſchreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

wechſeln. Alſo bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu ſprechen.

Sie iſt nicht in allen Arten der Tonſtüke denſelben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meiſtenstheils eine ganze andere Modulation, als der eigentliche Geſang; die Tanzmelodien und die Lieder ſind in der Modulation ſehr viel eingeſchränkter, als die Arien, und dieſe mehr, als große Concerte. Alſo kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und beſonders ſeine Länge zuerſt in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Abſicht habe, oder ob ſie zur Unterſtützung des Ausdruks dienen ſoll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonſetzer in beſondern Fällen die Regeln ſeines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausſchweifen könne, und wo er ſich immer in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten müſſe; wo er ſchnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo ſeine Ausweichungen ſanfter und allmählig ſeyn ſollen. Lauter Betrachiungen von Wichtigkeit, wenn man ſicher ſeyn will, für jeden beſondern Fall die beſte Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk ſehr unterſtützt werden. In Stüken von ſanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht ſo oft ausweichen, als in denen, die ungeſtümere Leidenſchaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern ſogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächſten eben nicht allzuſanft abſticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da ſollte auch die Modulation ſo durch den Ausdruk beſtimmt werden, daß jeder einzele melodiſche Gedanke in dem Ton vorkäme, der ſich am beſten für ihn ſchiket. Zärtliche und ſchmerzhafte Melodien, ſollten ſich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zuſammenhanges halber nothwendig müſſen berührt werden, ſollten gleich wieder verlaſſen werden.

Es iſt einer der ſchwereſten Theile der Kunſt, in der Modulation untadelhaft zu ſeyn. Deswegen iſt zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunſt ſchreiben, ſich über dieſen wichtigen Artikel ſo wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn ſie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den erſten Ton einlenken ſolle. Die Duette von Graun können hierüber zu Muſtern dienen.

* *

(*) Auſſer den, bey dem Art. Accord angeführten, größtentheils hieher gehörigen Schriften, findet ſich im 4ten Bd. S. 688 der Burneyſchen History of Muſik ein Werk von Joſ. Frick, On Modulation and Accompaniment, Lond. 1782. angezeigt, deſſen Innhalt ich aber nicht näher zu beſtimmen weiß. —

Mo-

Monochord.

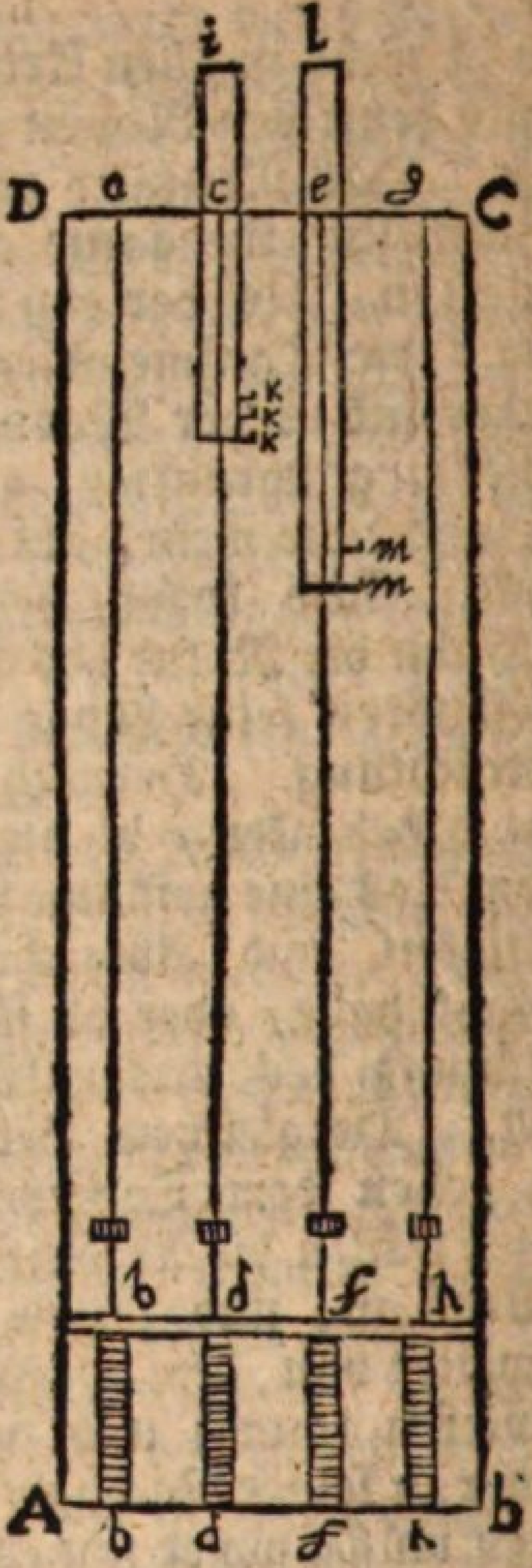
(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hohl, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſo fern die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden: ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie *), ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

*) S. Conſonanz.

Man ſtelle ſich vor ABCD ſey der Kaſten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh ſeyn vier



gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; bb′, dd′, ff′, hh′, ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; ik und lm ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten dd′ und ff′ von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſetzt, ſo daß nur die halbe Sayte nh klinge.

Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt

iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Tône ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel hôher werden, als die Sayten in der Lânge abnehmen. Man ſetze, die Sayten a b, c d, e f und g h ſeyen alle im Uniſonus geſtimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchſtaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte g h den Stâg gerade auf die Hâlfte der Sayte in n ſetzen, ſo würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber l m ſo weit eingeſchoben würde, daß m f gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Lânge der Sayte e f oder a b wâre, ſo gâbe die Sayte m f die reine Quinte von C oder G; und wenn i k ſo weit eingeſchoben würde, daß die Lânge k d genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wâre, ſo gâbe k d die reineſte große Terz von C. Bequemer für den würklichen Gebrauch wâre es, wenn die vier leidigen Sayten, ehe die Stâge daran kommen, ſo geſtimmt wâren, daß der Ton der erſten a b, eine reine Octave tiefer, als die Tône der drey andern wâre.

Dieſes vorausgeſetzt, kann man leichte ſehen, wie ein ſolches Inſtrument zur Prüfung einer Temperatur kônne gebraucht werden. Ein Beyſpiel wird die Sache am beſten erlâutern. Geſetzt alſo, man wollte die Kirnbergeriſche Temperatur prüfen, nachdem man ſie einmal durch Zahlen nach den Lângen der Sayten ausgedrükt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptſâchlich auf der Beſchaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Conſonanzen die wenigſten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: ſo iſt es hinlânglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkomende Dreyklânge durch das Gehôr beurtheilet. Denn wenn dieſe gut conſoniren, ſo iſt gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvôrderſt alſo ſuche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne ſie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-^{b}E, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A, $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{162}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen: C E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E Gis, $\frac{404}{312}$, F-A, $\frac{128}{161}$ A-Cis, $\frac{1041}{16184}$; hernach auf gleiche Weiſe die Quinten, deren in dieſer Temperatur viererley vorkommen, nâmlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A, $\frac{108}{161}$; A-e, $\frac{161}{240}$, und Fis-Cis, $\frac{10935}{16384}$. Hierauf trage man auf dem Monochord lângſt der zweyten Sayte c d, alle kleinen und großen Terzen auf; das iſt, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Lânge der Sayte c d; hernach nach k′ trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Lânge; nach k″, $\frac{161}{192}$ derſelben Lânge, und ſo fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen lângſt der Sayte c d hat. Auf eben dieſe Weiſe trâgt man die Quinten lângſt der Sayte e f auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu ſetzen, ſo darf man nur die Dreyklânge aller 24 Tône durch das Gehôr prüfen. Man fângt von C dur an, ſchiebet i k ſo, daß der Stâg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ ſtehe, l m ſchiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, ſo hat man den vollkommenen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und ſchiebe zu dem Ende i k auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, l m aber laſſe man auf $\frac{2}{3}$ ſtehen, ſo hat man einen Drey-

*) S. Temperatur.

Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich iſt. Schiebet man nun wechſelweiſe i k auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, ſo wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er ſogleich auf den erſten folget, die Harmonie noch gut ſey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann alſo jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueſte beſtimmten Verhältniſſen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verſchiedenen Intervalle auf das genaueſte zu treffen. Denn es iſt doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchſten Reinigkeit könnte geſtimmt werden.

* *

Auſſer dem, was bereits in den alten Schriftſtellern von der Muſik, als in des Euklides Εἰσαγωγή, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift De Muſica vorkommt, gehören hieher: Muſica, ſ. Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus, edid. Andr. Reinhard, Lipſ 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt, Gerbert herausgegebenen Schriften des Guido ſich dieſer Dialog nicht findet und der, in Petzens Theſ. Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufſatz von demſelben, die Menſura Monochordi, unmöglich es ſeyn kann: ſo iſt der Zweifel entſtanden, ob auch Guido der Verfaſſer deſſelben ſey? welchen Zweifel ich nicht entſcheiden kann, da ich dieſe Schrift nur aus Mattheſons Muſ. crit.) — Bernelinus (1050. Cita et vera diviſio Monochordi in diatonico genere, im 1ten Bd. S. 312 der, von dem Abt Gerbert herausgeg. Scriptor eccleſiaſt. de Muſica.) — Cyriac Schneegaſſ (Nova et exquiſita Monochordi Dimenſio, Erphord. 1590 8. Die Schrift enthält Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Monochordum quid, et quomodo conſtruatur; de juſta Monoch. dimenſione quae fit per Diateſſeron; de alia dimenſionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de interval. quorundam proport. quarum cognitione ad menſur. Monoch. opus eſt; de utroque Semitonio; quid Comma, quid Schisma, quid Diaſchisma, et cur iisdem Monochordon ſit diſtinctum; de utilitate et uſu hujus inſtrumenti.) — Abrah. Bartolus (Beſchreibung des Inſtruments Magadis, oder Monochords, Alt 1614. längl. 4. Das Werk beſteht aus 3 Th. wovon der erſte von der Aehnlichkeit der Töne mit den Planeten: der zweyte von Ausmeſſungen und Rechnungen; und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — Heinrich Grim (Ihm wird eine deutſche Abhandl. vom Monochord zugeſchrieben, die ums J. 1624 erſchienen ſeyn ſoll, welche ich aber nie geſehen) — Abdias Treu (Diſſertat. de Diviſione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. ſpeciebus et affectibus, et tandem tota praxi compoſit. muſic. Altorf. 1662. 4) — Joh. Andr. Werkmeiſter (Muſicae mathem. Hodegus curioſus .... d. i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenſchaften der muſik. Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, ſondern auch vermittelſt derſelben, natürliche und richtige rationes über eine muſikaliſche Compoſition vorbringen könne ... Leipz. 1687 4. Das Werk enthält 46 Kap. und einen Anhang von 10 Kap. — Franc. Loulie (Nouv. Syſt. de Muſique avec la deſcription du Sonomêtre. Inſtrum. à

cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin, Par. 1698.) — John Wallis (On the Diviſion of the Monochord, in den Philoſ. Transact. vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — Joh. G. Neidhard (1) Die beßte und leichteſte Temperatur des Monoch. Jena 1706. 4. 2) Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul. Königsb. 1724. 4. 3) Gänzlich erſchöpfte mathemat. Abtheil. des Diatoniſch-Chromatiſchen, temperirten Canonis Monochordi, allwo in unwiderſprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzuſtellen und aufzutragen ſeyn . . . Königsb. 1732. 4.) — Ungen (Mem. ſur l'uſage d'un Inſtrum. nommé Phtongometre... pour fixer les touches des Inſtrum. de Muſ. S. die Mem. pour l'Hiſt. des Sciences et des beaux arts, Februar 1745. S. 201.) — G. Andr. Sorge (Ausführl. und deutliche Anweiſung zur Nationalrechnung und der damit verknüpften Ausmeſſung und Abtheil. des Monochords, mittelſt welcher man die muſikal. Temperatur . . . . ſo genau als es das Gehör zu faſſen vermag, nicht nur auf verſchiedene Art ausrechnen, ſondern auch bis auf ein Haar ausmeſſen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Inſtrumente bringen kann . . Lobenſt. 1749. 8. 2. Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobenſt. fol.) — In der Mitzlerſchen Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Chrſtph. Gottl. Schröter die Aufgabe: „Einem Monochord ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind, um zu beweiſen, daß die 12 einfachen Klangſtuffen gleich ſchweben" aufgelößt. — Im Anhang zum 3ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet ſich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeiffenmeſſer." — — Auch handeln gelegentlich mehrere muſikal. Schriftſteller davon, als Rob. Flud, in dem, bey ſ. Hiſt. utriusque Coſmi, Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Muſices, in dem 3ten Buche deſſelben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. ſ. Muſurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f. ſeines Curſ. ſ. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.) ſ. Compend. Muſic. ſignator et modulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8. — F. W. Marpurg im 19. Kap. ſ. Anfangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein unterricht von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochord findet ſich bey J. Dan. Berlins Anleit. zur Tonometrie . . . Koppenh. 1767. 8. — —

Jmgleichen giebt es noch muſikaliſche Handſchriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Foerner, Andr. Raſelius, u. a. m. aber die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Augilbert, Berno Hermannus, Contractus haben ſich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſofern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild, anſchauend erkennt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopöe als ein ſittliches

ches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater **Le Boſſü** hat behauptet, die Jlias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Recht hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

*) S. Fabel äſop.

Moral; Moraliſches Gemähld.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemähld von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſeine Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemähld uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemähld in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, **Dionyſius**, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und **C. Marius**, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemählde ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchicklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an

ſich

ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. **Chodowieczky** **das Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte **Arkadien** des Poußins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt es mir mehr als einmal in Kirchen nicht beſſer geworden.

Würde man anſtatt der heidniſchen Mythologie und der chriſtlichen Legenden gute ſittliche Gemählde ſehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künſtler, der ein Mann von Nachdenken iſt, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geſchichte, die Schauſpiele, die Werke der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Dichter, die äſopiſche Fabel, das tägliche Leben, alles dieſes iſt reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumſtand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyſpiel für einen Tyrannen, wenn **Dionyſius** ſich von ſeinen Töchtern den Bart muß abbrennen laſſen, weil er ſich vor dem Meſſer, ſelbſt wenn es in den Händen ſeiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn **Damocles** in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über ſeinem Kopfe ſieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils ſehr elend iſt; und doch iſt der Dichter ſehr reich an moraliſchen Gemählden, die wol verdienten, von einem **Chodowieczky** herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemählde von der gottloſen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Salis avarus? Pellitur paternos
In ſinu terens Deos,
Et uxor et vir, ſordidosque natos *).

*) S. Mahlerey.

**) S. Aufſchrift.

*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnſucht beſſer mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam ſi ſacrificem ſummo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deſeram *).

An wichtigem Stoff zu ſolchen Gemählden ſind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künſtler ſie in der Abſicht, Gebrauch davon zu machen, leſen wollten.

*) Pſeud. I.

Moſaiſch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinanderſetzung kleiner Stüke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläſer gemacht wird. Wenn man ſich vorſtellt, daß ein etwas großes Gemählde durch feine, in die Länge und queer über daſſelbe gezogene Striche in ſehr kleine Viereke getheilt ſey, ſo begreift man, daß jedes dieſer Viereke ſeine beſtimmte Farbe, und das ganze Gemähld kann als ein ſtükweis aus dieſen Viereken zuſammengeſetztes Werk angeſehen werden. Setzet man nun, daß ein Künſtler einen hinlänglichen Vorrath ſolcher Viereke von Stein oder Glas geſchnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor ſich habe, daß er ſie in der Ordnung und mit den Farben, die ſie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelſt eines feinen Küttes genau aneinanderſetze, ſo hat man ungefähr die Vorſtellung, wie ein moſaiſches Gemählde verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf dieſe Weiſe copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf dieſe Weiſe verfertigtes Werk geſehen hat, ſich nicht vorſtellen können, daß ſie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Anſehen würklicher mit dem Pinſel gemachter Gemählde giebt. So weit iſt aber die Kunſt der moſaiſchen Arbeit gegenwärtig geſtiegen, daß das Auge auf dieſe Weiſe damit getäuſcht wird.

Der Urſprung dieſer Gattung der Mahlerey fällt in das höchſte Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perſer *), oder die noch älteren Babylonier, das älteſte uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlaſſet hat, die Erfinder derſelben ſeyen. Vielleicht iſt dieſes ſogar die älteſte Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erſt nachher entſtanden iſt. Die Menſchen haben einen natürlichen Wolgefallen an ſchönen Farben und deren mannichfaltigen Zuſammenſetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muſcheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geſchätzt werden. Da hat man den erſten Keim der Mahlerey durch Zuſammenſetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, ſcheinet der Einfall, durch Aneinanderſetzung ſolcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zuſammenſetzung

ſchöner

*) Man ſehe hierüber Ioh. Alex. Furietti de Muſivis, Romae 1752. 4to. ingleichen die Nachricht von moſaiſchen Gemählden in Köremons Natur und Kunſt in den Gemählden ꝛc. im II. Th. auf der 388. u. ff. S.

ſchöner Federn erhält, dem müßigen Menſchen natürlicher Weiſe gekommen zu ſeyn.

Vermuthlich wurden ſolche Steine zuerſt zum Schmuk, als Juwelen zuſammengeſetzt; wovon wir an dem Bruſtbild des oberſten Prieſters der Iſraeliten ein ſehr altes Beyſpiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man verſuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenſtände durch dieſelbe nachzuahmen, und ſo entſtund allmählig die Kunſt der moſaiſchen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glaſes vollkommener geworden.

Wie dem ſey, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß nicht nur die alten morgenländiſchen Völker, ſondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieſer Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibſeln des Alterthums beſitzt die heutige Welt noch verſchiedene moſaiſche Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine ſchon auf das höchſte geſtiegene Kunſt anzeigen *). Zu dieſen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paſte, die mir der itzige Beſitzer derſelben, Herr Caſanova in Dresden, gezeiget, und deren auch Winkelmann gedenkt **). Das Werk iſt aus durchſichtigen Glasſtüken zuſammengeſetzt, zeiget aber nicht die geringſte Spur von Fugen, ſondern die Stüke ſind an einander geſchmolzen, und mit ſo feiner Kunſt, daß man es für ein Werk des feineſten Pinſels halten würde, wenn nicht die Durchſichtigkeit des Glaſes die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man alſo gleich aus dem Alterthum ſonſt keine moſaiſchen Gemählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig im Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, ſo beweiſet jene Paſte ſchon hinlänglich, wie hoch die Kunſt in dieſem Stük bey den Alten geſtiegen ſey. Sonſt ſind die meiſten antiken moſaiſchen Arbeiten aus vierekigten Stüken noch etwas nachläßig zuſammengeſetzt, ſo daß merkliche Fugen zu ſehen ſind. Gegenwärtig iſt dieſe Kunſt in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe geſtiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinſels eines Raphaels und andrer großen Meiſter vor dem Untergang, der unvermeidlich ſchien, zu retten, hat das Genie ermuntert, dieſe Mahlerey zu vervollkommnen. Es iſt ihm auch ſo gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtreffliche alter Blätter auf das Vollkommenſte nach den Originalgemählden moſaiſch copirt in der Peterskirche ſtehen, und nun ſo lange, als dieſes bewundrungswürdige Gebäude ſelbſt ſtehen wird, immer ſo friſch und ſo neu, wie ſie aus den Händen der Künſtler gekommen, bleiben werden.

Es ſcheinet, daß etwas von dem Mechaniſchen der Kunſt ſich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts ſoll Andreas Taſi die moſaiſche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er ſelbſt

*) S. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieſes Werk, S. 103. und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt, S. 5 u. 6.

ſelbſt hat ſie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die erſten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieſer Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römiſchen Moſaikſchule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, ſondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glaſe, und die Glasſtükchen, woraus man die Gemählde zuſammenſetzet, werden ſo fein gemacht und ſo gut an einander gefuget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeſchliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pinſels zu ſeyn ſcheinet.

„Die Verbeſſerung und Vollkommenheit dieſer unvergleichlichen Kunſt, hat man dem Cavalier Peter Paul von Criſtophoris, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieſes itztlaufenden Jahrhunderts eine moſaiſche Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter ſind Brughio, Conti, Conei, Fattori, Goſſone, Ottaviano und andere, die vornehmſten, welche — die Kunſt bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten ſie noch kein hochrothes moſaiſches Glas, bis eben damals Alexio Matthioli ſo glüklich war, das Geheimniß dieſer geſchmolzenen Compoſition zu erfinden *) “

Aber der erſtaunliche Aufwand, den dieſe Kunſt erfodert, wird ihrer Ausbreitung immer ſehr enge Schranken ſetzen. Bis itzt wird ſie, ſo viel mir bekannt iſt, nur in Rom, meiſtentheils auf öffentliche Unkoſten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkſtelle auf der Peterskirche ſelbſt angelegt iſt.

*) S. Köremon an dem angezogenen Orte.

* *

Von der Muſivmahlerey handeln theoretiſch und hiſtoriſch: Vetera Monumenta, in quibus *praecipue muſiva opera*, ſacrarum profanarumque aedium ſtructura, diſſertationibus iconibusque obſerv. oper. et ſtud. Joa. Ciampini . . . Rom. 1690-1699. f. 2 Bd. mit Kpf. — De Muſivis, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752 4. mit Kupf. — Ein franzöſiſcher Auszug aus beyden Werken erſchien, unter dem Titel: Eſſai ſur la Peinture en Moſaïque, par Mr. le V. . . . Enſemble une diſſertat. ſur la pierre ſpeculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus 12 Kap. und dieſe handeln De l'origine de la Moſaïque; de l'étymol. du mot Moſaïque et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes ſortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Moſ. et des differentes deſtinations que les Anc. en firent; de la Moſ. de Paleſtrine; de l'emploique les Chrétiens firent de la Peint. en Moſ. dès les premiers tems de la liberté; des ſujets que les anc. Peintres en Moſ. trattoient le plus ordinairement dans les Egliſes; des progrès de la Peint. en Moſ. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions ſurvenues dans la Peint. en Moſ. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. ſur verre a pris ſa place en France; de la reſtauration de la Peint. en Moſ. dans l'Italie; des progrès de la Peint en Moſ. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle jusqu'à nos jours, et des noms des plus célébres

bres Peintres qui s'en ſont occupés; du mechanisme de la Peint. en Moſ. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Moſ. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet ſich etwas darüber, in dem Werke des Paciaudi, De ſacris Chriſtianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza bey dem 1ten Th. ſeiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité ſur la fabrique des Moſaiques von Fougeroux de Bondaroix, bey den Recherches ſur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Joſ. Pernetti, in ſ. Diction. S. 41. der pract. Abhandl. — Nachrichten von dergl. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in ſ. Geſch. der Kunſt, S. 406 u. f. 1te Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 122. — J. J. Volkmanns im 2ten Bde. ſeiner hiſtor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Köremons Natur und Kunſt in Gemälden Bd. 2. S. 388. . . . Leipz. 1770. 8. — Obſervations ſur la Moſaïque des Anciens, à l'occaſion de quelques tableaux en Moſaïque qui ſe trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Caſimir Haeffelin, in der Hiſt. et Comment. Acad. Elect. . . . Theod. Palat. Vol. V. Hiſt. Mannh. 1783. 4. S. 83 u. f. — Erklärungen einzeler Muſivmahlereyen: Explication de la Moſaïque de Paleſtrine (Präneſte) par Mr. l'Abbé Barthelemi . . . Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 30. (Schon Kircher, in ſ. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bd. der Supplemente zu ſeiner Antiquité expliquél haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Auſſ. in den Philoſ. Transact. Bd. 1. N. 321. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Muſivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Jacht von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und geſtochen von Capellani, Flor. 1779. — Oſſervaz. di Enn. Quir. Viſconti ſu due Muſaici Ant. iſtoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet ſich in J. G. Meuſels Miſcell. Heft. 2. S. 26. eine kurze Nachricht von einem moſaiſchen Fußboden. — — Ferner gehört hieher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt. — Auſſer den, von H. S. angeführten vorzüglichen Muſivarbeitern, ſind als ſolche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandajo († 1493) Pietr. Oda (1500) Frc. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scalza (1550) Ferd. Sermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1530) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Cajetano (1559) Ang. Sabattini (1600) Cint. Bernasconi (1600) Ambr. Gioſſo (1600) Vital de Maſſa (1600) P. Lambert de Cortona (1600) Cruciano de Macerata (1600) Giovb. Cataneo (1600) Franc. Zucha (1600) P. Roſetti (1600) Ceſ. Torelli (1600) Giovb. Calandra († 1644. Erfand einen Kütt, die zur Verfertigung der Muſivarbeit nöthigen Stifte feſter als vorher zu machen.) Giov. Merlini, Giov. Giachetti, Giovfr. Bottini, Cosm. Chermar, Giov. Giorgi, Lor. Bottini, Giov. Bianchi, Carlo Centinelli u. a. m. welche von Baldinucci, als die erſten Muſivarbeiter von Edelſteinen, ums J. 1650, in der Florentiniſchen Galerie angeführt werden. Marc Spina (1650) Oraz. Mannetto (1650) Matth. Piccioni

ni (1655) Marcel Provenzale († 1693) La Valette (1710) Nic. Brocchi (1713) Phil. Coechi (1720) Nic. Onuphrio (1720) Bern. Regolo (1720) Enr. Funo (1720) Guil. Palat (1720) Frc. Fiano (1720) —

Motette.

(Muſik.)

Ein Singeſtük zum Gebrauch des Gottesdienſtes, das insgemein ohne Inſtrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutſchland wird dieſer Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über proſaiſche Texte, die aus der heiligen Schrift genommen ſind, geſetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenſtük über einen lateiniſchen Text eine Motette genennt.

* *

Motetten haben, unter mehrern, geſetzt, Agoſtino, Auvergne, Nic. Bernier, Al. Bontempo, Cariſimi, Drouard de Bauſſet, Calviaire Capricornus, Chrapentier, Clairembault Vat. und S. Clarent, Frz Couperin, H de la Court, de la Croix, Daquin, Davesne, Demelius, Desmarets, Dornel, Duguet, Fr. Durante, Fanton, Ch. Gauzargues, F. Giles, Fr Girouſt, J. M. Glettle, J. J. Harniſch, Haudimont, Hiller, Händel, Ign. Holzbauer, Gottfr. Aug. Homilius, P. Humphry, Jacob, Jovanelli, de la Lande, Laſſus Orlandus, Leo Leoni, Lowis Martin, J A. Matthieu, Moller, Moraſtoni, Ben. Marcello, Madin, Mondanville, P. J. Mongeot, u. v. a m. — Auch handelt davon Bonnet in ſ. Hiſt. de la Muſique, Bd. 4. S. 32.

Mühſam.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruk verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Mühſamen bemerket man einigen Zwang in dem Zuſammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander gefloſſen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemählden merkt man das Mühſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Pinſelſtrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben ſollen verbeſſert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Würkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehrern Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zuſammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbeſſert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk ſelbſt nicht genug beſtimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbeſſert, und ſelbſt dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie, eingeflikte Töne in den Mittelſtimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbeſſert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Be-

wegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühſame.

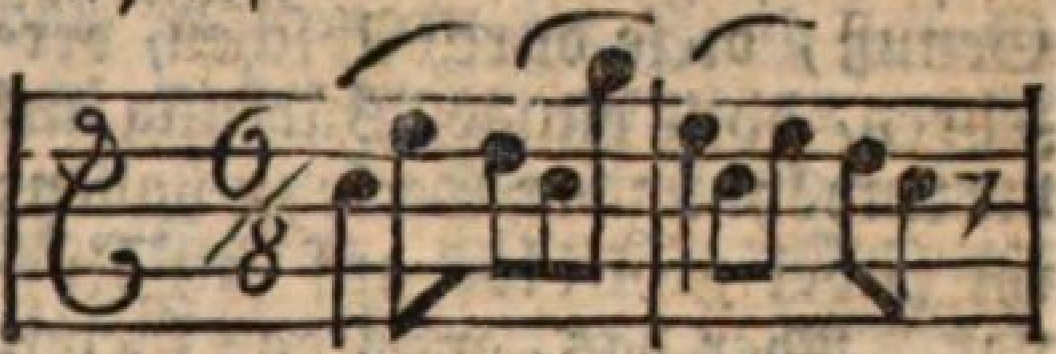
Menſchen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühſame, das ſie in andrer Menſchen Verfahren entdeken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmaks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Mühſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genius erſetzen wollen, können durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Mühſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Mühſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüßig, ſie davor zu warnen.

Wer das Mühſame vermeiden will muß ſich hüten, ohne Feuer, ohne Luſt, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinſel weglegen, ſobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; den durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln ſich in das nöthige Feuer der Arbeit zu ſetzen, wodurch man das Mühſame vermeidet, iſt anderswo geſprochen worden *).

Muſette.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Das kleine Tonſtük, welches von dem Inſtrumente dieſes Namens (dem Dudelſak) ſeinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt, und kann ſowol mit dem Niederſchlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter iſt naive Einfalt mit einem ſanften, ſchmeichelnden Geſang Durch eine etwas langſamere und ſchmeichelnde Bewegung unterſcheidet es ſich ſowol von den Giquen, als von den Baurentänzen, die dieſe Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas geſtoßen, in der Muſette müſſen ſie geſchleift werden, alſo:



Gar oft wird das Stük über einen anhaltenden Baßton geſetzt; deswegen der Tonſetzer verſtehen muß, die Harmonie auf demſelben Baßton hinlänglich abzuwechſeln.

Der Tanz, der dieſen Namen führet, iſt allemal für naive ländliche Luſtbarkeiten beſtimmt, kann aber ſowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäueriſchen gebraucht werden. Aber die Muſik muß in beyden Fällen ſich genau nach dem Charakter richten.

Muſik.

Wenn wir uns von dem Weſen und der wahren Natur dieſer reizenden Kunſt eine richtige Vorſtellung machen wollen, ſo müſſen wir verſuchen, ihren Urſprung in der Natur auszuforſchen. Dieſes wird uns dadurch erleichtert, daß wir ſie einigermaaßen noch täglich entſtehen ſehen, und auch die erſte ganz rohe Bearbeitung des Geſanges durch den Geſchmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwiſchen dem Gehör und dem Herzen geſtiftet;

(* Im Artikel Begeiſterung.

tet; jede Leidenſchaft kündiget ſich durch eigene Töne an, und eben dieſe Töne erweken in dem Herzen deſſen, der ſie vernimmt, die leidenſchaftliche Empfindung, aus welcher ſie entſtanden ſind. Ein Angſtgeſchrey ſetzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinne, der Geruch, der Geſchmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Luſt oder Unluſt erweken, die ſich ſelbſt, jene durch den Genuß, dieſe durch Abſcheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Anhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Geſicht uns empfinden laſſen, zielet auf die Würkſamkeit des Geiſtes und des Herzens ab; und in dieſen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verſtändigen und ſittlichen Handlungen. Von dieſen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die ſtärkere Kraft *). Ein in ſeiner Art gerade ſo mißſtimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmoniſch iſt, iſt ungleich unangenehmer und beunruhigender, als dieſe; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat ſehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben ſo viel und ſo genau harmonirende Töne, z. B. der harmoniſche Dreyklang auf einer rein geſtimmten Orgel. Das Gehör iſt alſo weit der tauglichſte Sinn, Leidenſchaft zu erweken. Wer wird ſagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmoniſchen, oder widrigen Farben ſchmerzhafte Empfindungen verurſachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmoniſche Töne ſo ſehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

*) Man ſehe, was hievon in dem Artikel Künſte III. Th. angemerkt worden.

Dieſer Unterſchied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft gar ſehr viel gröber und körperlicher iſt, als das ätheriſche Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die ſie bekommen, ihre Würkung auf das ganze Syſtem aller Nerven verbreiten, welches bey dem Geſichte nicht angeht. Und ſo läßt ſich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um dieſe Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtſamſte Menſch erfährt ſie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenſchaft geſetzte Menſch ſich gern in derſelben beſtärkt, daß er ſich beſtrebet, ſie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen, im Zorne und auch in andern Affekten geſchieht: ſo wird ſehr begreiflich, wie auch die roheſten Menſchen, wie ſo gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenſchaftlicher, abgewechſelter Töne ſich ſelbſt, oder andre Menſchen in der Leidenſchaft zu beſtärken, und ſie immer mehr anzuflammen.

Dieſes iſt nun freylich noch kein Geſang, aber der erſte natürliche Keim deſſelben; und wenn noch andere, eben ſo leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geſchmak hinzukommen: ſo wird man bald den förmlichen Geſang entſtehen ſehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemeſſenen Bewegung, des Rhythmus und die ſehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemeſſene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, iſt unterhaltend und erleichtert die Aufmerkſamkeit oder jede andre Beſtrebung auf einen Gegenſtand, der ſonſt bald ermüden würde. Dieſes wiſſen oder empfinden Menſchen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß ſie mühſame Bewegungen, die lange fortdauern ſollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortſtoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt dieſe taktmäßige Bewegung, wenn ſie rhythmiſch iſt, das iſt, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verſchiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche ſind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entſtehen. Daher entſteht das Rhythmiſche in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreſchen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelſt der Luſt, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortſetzung derſelben ermuntert wird.

*) S. Marſch.

Dieſe taktmäßige und rhythmiſche Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil dieſe allezeit den Begriff der Bewegung mit ſich führet; und ſo iſt demnach der Urſprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Geſanges, und ſeine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird ſich nach nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von ſelbſten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die roheſten Völker die Muſik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derſelben gethan haben.

Sie iſt alſo eine Kunſt, die in der Natur des Menſchen gegründet iſt, und hat ihre unwandelbare Grundſätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonſtüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunſt ſelbſt, arbeiten will. Und hier iſt ſogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche ſowol in der Muſik, als in andern Künſten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundſätze haben. Der Chineſer, ſagt man, findet an der europäiſchen Muſik keinen Geſchmak, und dem Europäer iſt die chineſiſche Muſik unausſtehlich: alſo hat dieſe Kunſt keine in der allgemeinen menſchlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen ſehen.

Hätte die Muſik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, ſo wäre allerdings jedes von vielen Menſchen zugleich angeſtimmte Freuden- oder Angſtgeſchrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menſchen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängſtlich ſchreyen, ſo werden wir ge-

gewaltig dadurch ergriffen, ſo unregelmäßig, ſo diſſonirend, ſo ſeltſam und unordentlich gemiſcht dieſe Stimmen immer ſeyn mögen. Da iſt weder Grundſatz noch Regel nöthig.

Aber ein ſolches Geräuſche kann nicht anhaltend ſeyn, und wenn es auch dauerte, ſo würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerkſamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn alſo die Würkung der Töne anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig das Metriſche hinzukommen *). Dieſes fühlen alle Menſchen von einiger Empfindſamkeit; der Burät und der Raſchinz in den Wüſten Siberiens **), der Indianer und der Iroqueſe, haben es eben ſo gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus iſt, da iſt Ordnung und regelmäßige Abmeſſung. Hierin alſo folgen alle Völker den erſten Grundregeln. Weil aber das Metriſche unzähliger Veränderungen fähig iſt, ſo hat jedes Volk darin ſeinen Geſchmak, wie aus den Tanzmelodien der verſchiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes ſind überall dieſelben.

Daß aber ein Volk eine ſchnellere, ein anderes eine langſamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht ſo viel Abwechslung, auch nicht ſo ſehr beſtimmtes Ebenmaaß ſuchen, als die, welche ſich ſchon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menſchen mehr Diſſonirendes in den Tönen vertragen, als andere die mehr geübet ſind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk ſeine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundſätze auf beſondere Fälle macht, woraus die Verſchiedenheit der beſondern Regeln entſteht, iſt ſehr natürlich, und beweiſet keinesweges, daß der Geſchmak überhaupt willkührlich ſey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erſt, nachdem ſie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget ſind, dieſe vorher überſehene Regeln entdeken und beobachten? Alſo beweiſet die Verſchiedenheit des Geſchmaks hier ſo wenig, als in andern Künſten, daß er überall keinen feſten Grund in der menſchlichen Natur habe.

Wir haben geſehen, was die Muſik in ihrem Weſen eigentlich iſt — eine Folge von Tönen, die aus leidenſchaftlicher Empfindung entſtehen, und ſie folglich ſchildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken; — und nun iſt zu unterſuchen, was Erfahrung, Geſchmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, aus der Muſik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek iſt Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geſchieht auf eine den Abſichten der Natur bey den Leidenſchaften gemäße Weiſe. Jeden dieſer Punkte müſſen wir näher betrachten.

Der Zwek iſt keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß iſt, daß die Luſt, ſich in Empfindung zu unterhalten und ſie zu verſtärken, den erſten Keim der Muſik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber ſcheinet die Fröhlichkeit den erſten Schritt zum Geſang

*) S. Metriſch.

**) S. Gmelins Reiſen III Th.

ſang gethan zu haben; den nächſten aber die Begierde ſich ſelbſt in ſchwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieſes auf eine doppelte Weiſe geſchehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelſt mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerkſamkeit von dem Beſchwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelſt beſeelter Töne und lebhafter Bewegung, ſo zielt die Muſik im erſten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräft. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen ſcheinet die blos natürliche Muſik gar nicht, oder ſehr ſelten zum Zwek zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenſchaften dieſer Art ſich durch die Kunſt höchſt nachdrüklich ſchildern, folglich auch in den Gemüthern erweken laſſen, ſo iſt ſie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie ſich die Leidenſchaften bey einzeln Menſchen äußern, den wichtigſten Einfluß auf ſeinen ſittlichen Charakter haben, ſo kann auch gar oft das Sittliche einzeler Menſchen und ganzer Völker, in ſofern es ſich empfinden läßt, durch Muſik ausgedrükt werden. Und in der That ſind die Nationalgeſänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie ſind munter oder ernſthaft, ſanft oder ungeſtümm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker ſelbſt.

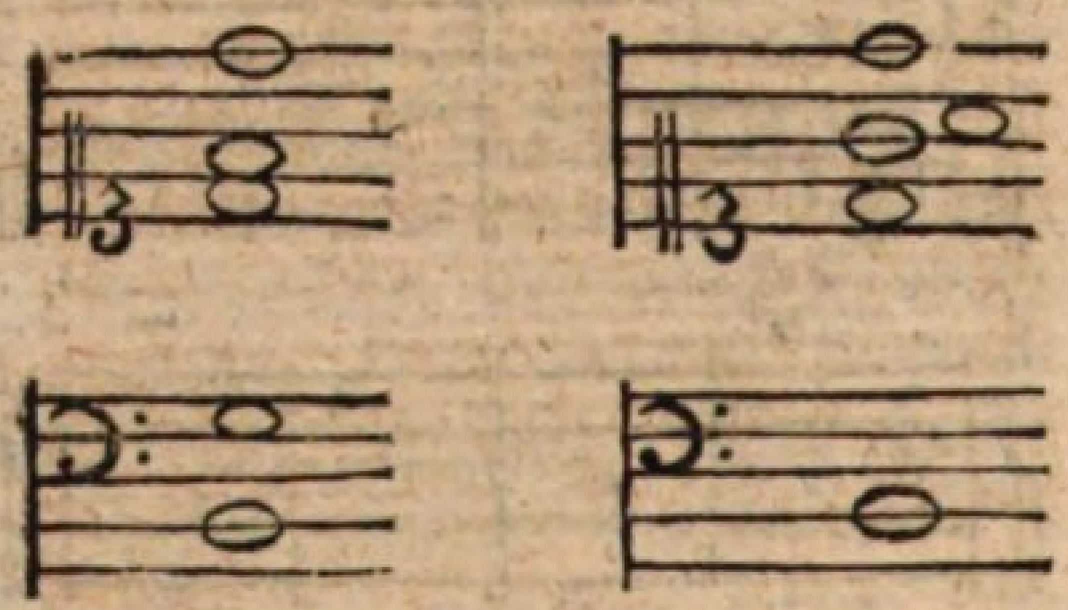
Daß aber die Muſik Gegenſtände der Vorſtellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beſchaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, ſchildern ſoll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorſtellungen iſt die Sprache erfunden; dieſe, nicht die Muſik, ſucht zu unterrichten, und der Phantaſie Bilder vorzuhalten. Es iſt dem Zwek der Muſik entgegen, daß dergleichen Bilder geſchildert werden *). Ueberhaupt alſo würket die Muſik auf den Menſchen nicht, in ſofern er empfindet. Alſo iſt jedes Tonſtük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Muſik. Und wenn die Töne noch ſo künſtlich auf einander folgten, die Harmonie noch ſo mühſam überlegt, und nach den ſchwereſten Regeln richtig wäre, ſo iſt das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonſtük gemacht iſt, wenn er auch nichts von der Kunſt verſteht, nur muß er ein empfindſames Herz haben, kann allemal entſcheiden, ob ein Stük gut oder ſchlecht iſt: iſt es ſeinem Herzen nicht verſtändlich, ſo ſag er dreiſte, es ſey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber ſein Herz dadurch angegriffen, ſo kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek iſt dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, iſt gut. Ob es aber nicht noch beſſer hätte ſeyn können, ob der Tonſetzer nicht manches, aus Mangel der Kunſt oder des Geſchmaks, verſchwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlaſſe man den Kunſtverſtändigen zu beantworten. Denn nur dieſe kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es

*) S. Mahlerey in der Muſik.

Die beſte Wirkung thun die Mittelſtimmen, in denen die zur Vollſtändigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine ſingbare Melodie ausmachen. Am reineſten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelſtimmen ſo vertheilt ſind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieſer Accord weit beſſer — als dieſer:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelſtimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmoniſten, die gerne ihre Kunſt zeigen wollen, geſchieht, zu ſehr mit Tönen überhäuft iſt. Daher laſſen bisweilen gute Melodiſten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Geſang haben ſollen, die Bratſche mit dem Baß im Uniſonus gehen. Wie die Mittelſtimmen zu Arien zu behandeln ſeyen, kann man am beſten aus den Grauniſchen Opern ſehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelſtimmen in gewiſſen Stüken daher, daß eine derſelben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn ſie durch die Melodie, wie oft geſchieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Grauniſche Arie aus der Oper *Cleopatra*: Ombra amata etc. ein ſchönes Beyſpiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Geſang höchſt pathetiſch machen; die Mittelſtimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunſt.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunſt die verhältnißmäßige Größe jedes zur Verzierung dienenden Theiles beſtimmt wird. Indem der Baumeiſter den Aufriß gewiſſer Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der abſoluten Größe in Fußmaaß, ſondern bloß nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und deſſen kleinern Theilen. Der Model iſt nämlich keine beſtimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, ſondern unbeſtimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Iſt die Säule ſehr hoch, und folglich auch ſehr dik, ſo iſt der Model groß; iſt die Säule klein, ſo wird auch der Model klein.

Vitruvius, und ſeinem Beyſpiel zufolge Palladio, Serlio und Scammozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der doriſchen Ordnung nehmen die drey erſten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyſpiele vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model iſt, ſo muß dieſer in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meiſten Baumeiſter theilen ihn in 30 Theile ein, die ſie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach dieſen Erläuterungen müſſen alle Beſtimmungen der Verhältniſſe verſtanden werden, welche in den,

die

die Baukunſt betreffenden Artikeln dieſes Werks vorkommen.

Der Baumeiſter, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßſtäbe, nach denen er ſich richten muß, den, welcher die abſoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt iſt, und denn den, wodurch er die Verhältniſſe beſtimmt, und der nach Modeln und deſſen Theilen abgetheilt iſt. Er muß alſo wiſſen, den Modelmaaßſtab mit dem andern zu vergleichen. Geſetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von joniſcher Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen ſoll, wird ihm gezeiget; er mißt denſelben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieſes Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergeſtalt beſtimmt, daß es nach Maaßgebung ſeines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird alſo zuerſt nach Ruthen- und Fußmaaß beſtimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeiſter habe gefunden, daß ſein Gebäude von einer durchgehenden joniſchen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch ſeyn müſſe. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßſtab nach Modeln haben, folglich muß er wiſſen, wie viel Fuß und Zoll der Model ſey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model ſeyn muß *); mithin müſſen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden ſtehen. In dieſem Fall alſo nimmt man den 21ſten Theil von 60 Fuß, das iſt, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{9}{21}$ Linie für den Model. Hieraus iſt offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erſt auf dieſen Fuß ſtellen: ſo würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ſte Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{5}{9}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenſtühle ſtellen, und dieſen 4 Model geben: ſo iſt klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in dieſem Fall ein Model der 25ſte Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weiſe. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Poſtament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Poſtament haben, ſo wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht daſſelbe bleibet.

Dieſes gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, ſo hat nothwendig jede Ordnung ihren beſondern Model. In zwey auf einander ſtehenden Ordnungen muß der Model, der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene ſteht,

*) S. Säulenordnung.

ſich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas ſchwerer. Ein Beyſpiel aber kann hinlånglich ſeyn, die Art dieſer Berechnung zu lehren.

Laßt uns ſetzen, es můſſe ein Gebåude 100 Fuß hoch, von zwey åber einander ſtehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgefůhrt werden, und die Såulen ſollen auf Poſtamenter von vier Modeln kommen. Auf dieſe Art wird die ganze Hőhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der hőhern aber 28 Model ſeyn **). Mithin můſſen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der hőhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch dieſe Bedingniß ſtatt haben, daß die obern Model zu den untern ſich verhalten wie 4 zu 5. Denn ſo verhålt ſich die untere Dike der niedrigen Såule zu der obern Dike. Wenn man alſo fůr den untern Model x ſetzet, und fůr den obern y, ſo můſſen dieſe beyde Bedingniſſe erfůllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24\,x + 28\,y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Dieſemnach wůrde das untere Geſchoß 24 mal $2\frac{9}{58}$, oder $51\frac{21}{29}$ Fuß, das obere $48\frac{8}{26}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine beſtimmte Grőße hat, ſo hat man doch noch kein ſo großes Gebåude geſehen, deſſen Model über vier Fuß, noch ein ſo kleines, deſſen Model unter einem Fuß geweſen wåre. Außer dem Model, wodurch die Verhåltniſſe der Haupttheile beſtimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thůren und Fenſter gebraucht wird. Sind an dieſen Oeffnungen Såulen, ſo wird der Model, ſo wie der Hauptmodel nach der Såulendike genommen. Werden aber dieſe Oeffnungen blos mit Einfaſſungen verzieret, ſo kann fůglich die Hőhe des Geſimſes zum Model genommen werden.

*) S. Ueberſtellung.

**) S. Såulenordnung.

Modell.

(Zeichnende Kůnſte.)

So nennt man die Perſon, welche in Zeichnungsſchulen von dem Meiſter derſelben, nakend und in einer von ihm gewåhlten Stellung hingeſtellt wird, damit die Schůler darnach zeichnen kőnnen. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede iſt, ſo bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menſchen, der wegen ſeiner Schőnheit und gutem Verhåltniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muſter dienet. **Modelliren** nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Muſtern dienen. Wenn nåmlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein, oder Metall verfertigen ſoll, ſo kann er nicht wie der Mahler ſich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmåhlig in vőlliger Reife vorgeſtellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein ſeinem kůnftigen Werk åhnliches und wůrklich kőr-

per-

perliches Bild vor ſich haben. Dieſes wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit ſo lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu ſetzen könne, bis man das Bild ſo hat, wie es die Phantaſie, oder die Natur, dem Künſtler zeiget. Erſt, wenn das Modell vollkommen fertig iſt, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er ſo genau als möglich nach ſeinem Modell aushaut. Das Modelliren iſt alſo dem Bildhauer eben ſo nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen iſt es auch dieſem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, ſondern vornehmlich bey Gruppirung derſelben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perſpektiv ſehr zu ſtatten, wenn er ſeine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor ſich ſetzen kann *). Es iſt deswegen den Anfängern der Mahlerey ſehr anzurathen, daß ſie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verſchiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Muſik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Urſprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Geſang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einem andern Ton. In dieſem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio; und in dieſem Sinne kann man von den Kirchentonarten ſagen, jede habe ihre eigene Modulation, das iſt, ihre eigene Art fortzuſchreiten, und Schlüſſe zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunſt, den Geſang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelſt ſchiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denſelben wieder in den erſten, oder Hauptton, darin man immer das Tonſtük ſchließt, einzulenken.

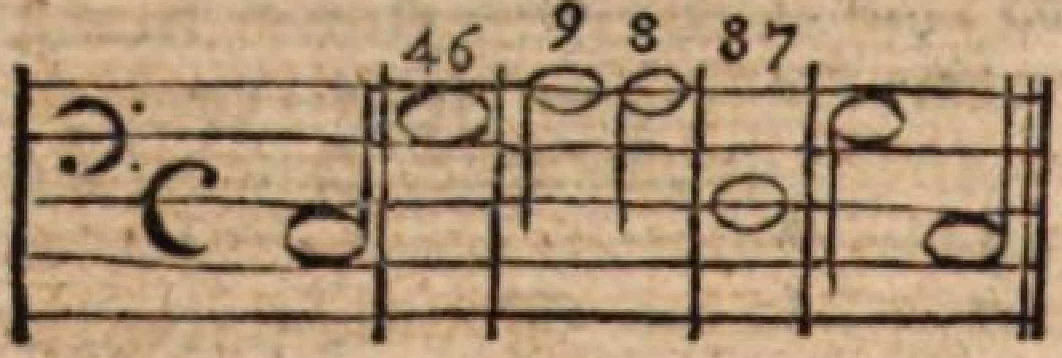
In ganz kurzen Tonſtüken alſo, die durchaus in einem Ton geſetzt ſind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, beſtehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Geſang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortſetze, und am Ende darin beſchließe. Dieſes erfodert wenig Kunſt. Es kommt blos darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang ſeiner weſentlichen Saiten der Octav, Quint uud Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Geſang, ſo wie die Harmonie, durch die verſchiedenen Töne der angenomenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derſelben fremde Töne, weder im Geſang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey iſt aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmoniſten thun, nur immer ſich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Verſetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erſte Abſchnitt zu Ende gebracht worden, wieder in

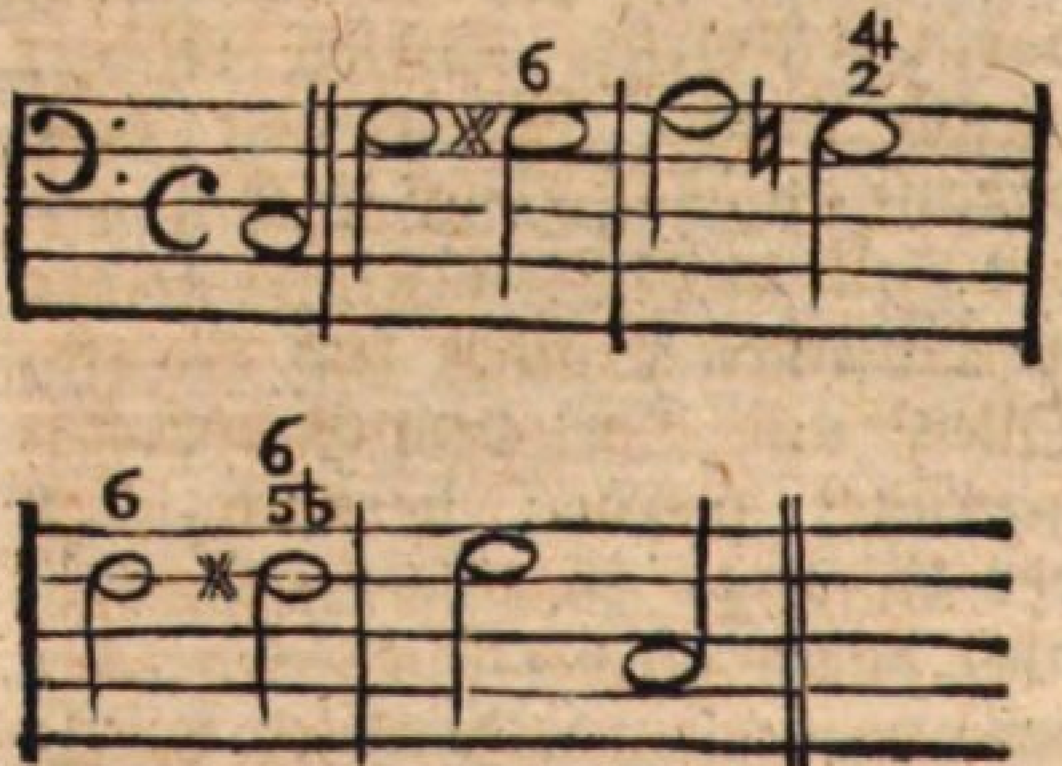
*) S. Anordnung I. Th. S. 157.

in den Hauptton ſchließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich geweſen iſt.

Die Regel, daß man nur ſolche Töne hören laſſe, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das ſtrengſte beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man iſt, zu verlaſſen, oder das Gefühl deſſelben auszulöſchen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geſchehen, und man muß ſie ſogleich wieder verlaſſen. Man könnte in C dur, anſtatt alſo zu moduliren,



auch wol auf folgende Weiſe fortſchreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöſcht würde. Nur müſſen nicht ſolche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen ſind, wie man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde ſogleich das Gefühl einer ſehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf dieſe Weiſe ganze Stüke, oder Abſchnitte von zwölf, ſechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden *). Dieſes ſey von der Modulation in einem Ton geſagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verſtehet, erfodert ſchon mehr Kenntniß der Harmonie, und iſt größern Schwierigkeiten unterworfen. Es iſt kein geringer Theil der Wiſſenſchaft eines guten Harmoniſten, längeren Stüken durch öfteres Abwechſeln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus ſchnellen Ausweichungen entſteht, zu fühlen ſey. Dieſer Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Geſang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den erſten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüſſen, wodurch dieſe Modulation erhalten wird, iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden **), den Anfänger hier vor Augen haben müſſen. Dort iſt auch gezeiget worden, wie die verſchiedenen Töne am natürlichſten und ungezwungenſten auf einander folgen können, und wie lange man ſich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne ſich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in ſofern es um einen gefälligen und wolfließenden Geſang zu thun iſt. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenſchaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn ſich die Empfindung ſchnell wendet, ſo muß auch der Ton ſchnell abwech-

*) Man ſehe was hierüber in dem Artikel Fortſchreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

wechſeln. Alſo bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu ſprechen.

Sie iſt nicht in allen Arten der Tonſtüke denſelben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meiſtenstheils eine ganze andere Modulation, als der eigentliche Geſang; die Tanzmelodien und die Lieder ſind in der Modulation ſehr viel eingeſchränkter, als die Arien, und dieſe mehr, als große Concerte. Alſo kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und beſonders ſeine Länge zuerſt in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Abſicht habe, oder ob ſie zur Unterſtützung des Ausdruks dienen ſoll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonſetzer in beſondern Fällen die Regeln ſeines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausſchweifen könne, und wo er ſich immer in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten müſſe; wo er ſchnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo ſeine Ausweichungen ſanfter und allmählig ſeyn ſollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man ſicher ſeyn will, für jeden beſondern Fall die beſte Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk ſehr unterſtützt werden. In Stüken von ſanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht ſo oft ausweichen, als in denen, die ungeſtümere Leidenſchaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern ſogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächſten eben nicht allzuſanft abſticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da ſollte auch die Modulation ſo durch den Ausdruk beſtimmt werden, daß jeder einzele melodiſche Gedanke in dem Ton vorkäme, der ſich am beſten für ihn ſchiket. Zärtliche und ſchmerzhafte Melodien, ſollten ſich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zuſammenhanges halber nothwendig müſſen berührt werden, ſollten gleich wieder verlaſſen werden.

Es iſt einer der ſchwereſten Theile der Kunſt, in der Modulation untadelhaft zu ſeyn. Deswegen iſt zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunſt ſchreiben, ſich über dieſen wichtigen Artikel ſo wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn ſie zeigen, wie man mit guter Art von dem Hauptstone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den erſten Ton einlenken ſolle. Die Duette von Graun können hierüber zu Muſtern dienen.

* *

(*) Auſſer den, bey dem Art. Accord angeführten, gröſtentheils hieher gehörigen Schriften, findet ſich im 4ten Bd. S. 688 der Burneyſchen History of Muſik ein Werk von Joſ. Frick, On Modulation and Accompaniment, Lond. 1782. angezeigt, deſſen Innhalt ich aber nicht näher zu beſtimmen weiß. —

Mo-

Monochord.

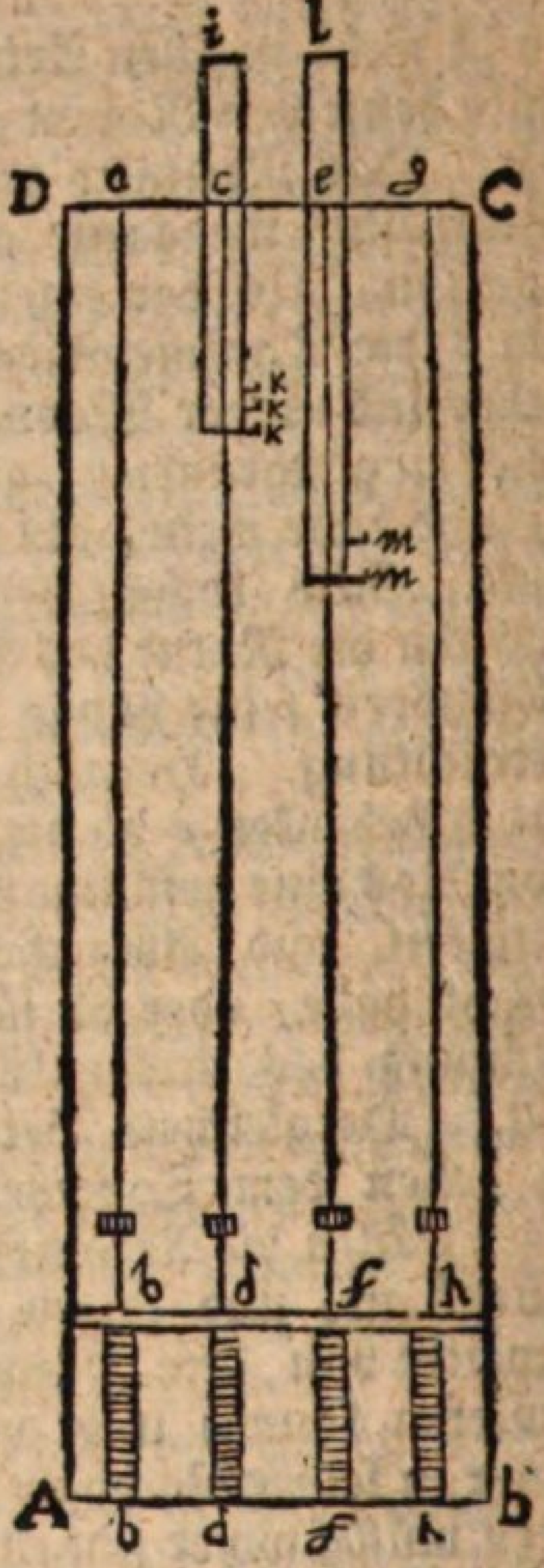
(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hohl, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſo fern die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden: ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie *), ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

*) S. Conſonanz.

Man ſtelle ſich vor ABCD ſey der Kaſten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh ſeyn vier



gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; bb′, dd′, ff′, hh′, ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; i k und l m ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten dd′ und ff′ von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen k d und m f klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſetzt, ſo daß nur die halbe Sayte n h klinge.

Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt

iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Töne ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man ſetze, die Sayten a b, c d, e f und g h ſeyen alle im Uniſonus geſtimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchſtaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte g h den Stäg gerade auf die Hälfte der Sayte in n ſetzen, ſo würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber l m ſo weit eingeſchoben würde, daß m f gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte e f oder a b wäre, ſo gäbe die Sayte m f die reine Quinte von C oder G; und wenn i k ſo weit eingeſchoben würde, daß die Länge k d genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, ſo gäbe k d die reineſte große Terz von C. Bequemer für den würklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier leidigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, ſo geſtimmt wären, daß der Ton der erſten a b, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieſes vorausgeſetzt, kann man leichte ſehen, wie ein ſolches Inſtrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyſpiel wird die Sache am beſten erläutern. Geſetzt alſo, man wollte die Kirnbergeriſche Temperatur prüfen, nachdem man ſie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrükt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptſächlich auf der Beſchaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Conſonanzen die wenigſten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: ſo iſt es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn dieſe gut conſoniren, ſo iſt gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvörderſt alſo ſuche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne ſie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-♭E, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A, $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{162}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen: C E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E Gis, $\frac{404}{512}$, F-A, $\frac{128}{161}$ A-Cis, $\frac{13041}{16384}$; hernach auf gleiche Weiſe die Quinten, deren in dieſer Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A, $\frac{108}{161}$; A-e, $\frac{161}{240}$, und Fis-Cis, $\frac{10935}{16384}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längſt der zweyten Sayte c d, alle kleinen und großen Terzen auf; das iſt, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Sayte c d; hernach nach k′ trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Länge; nach k″, $\frac{161}{192}$ derſelben Länge, und ſo fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längſt der Sayte c d hat. Auf eben dieſe Weiſe trägt man die Quinten längſt der Sayte e f auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu ſetzen, ſo darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, ſchiebet i k ſo, daß der Stäg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ ſtehe, l m ſchiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, ſo hat man den vollkommenen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und ſchiebe zu dem Ende i k auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, l m aber laſſe man auf $\frac{2}{3}$ ſtehen, ſo hat man einen Drey-

*) S. Temperatur.

Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich iſt. Schiebet man nun wechſelweiſe i k auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, ſo wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er ſogleich auf den erſten folget, die Harmonie noch gut ſey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann alſo jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueſte beſtimmten Verhältniſſen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verſchiedenen Intervalle auf das genaueſte zu treffen. Denn es iſt doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchſten Reinigkeit könnte geſtimmt werden.

* *

Auſſer dem, was bereits in den alten Schriftſtellern von der Muſik, als in des Euklides Εισαγωγη, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift De Muſica vorkommt, gehören hieher: Muſica, ſ. Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus, edid. Andr. Reinhard, Lipſ 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt, Gerbert herausgegebenen Schriften des Guido ſich dieſer Dialog nicht findet und der, in Petzens Theſ. Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufſatz von demſelben, die Menſura Monochordi, unmöglich es ſeyn kann: ſo iſt der Zweifel entſtanden, ob auch Guido der Verfaſſer deſſelben ſey? welchen Zweifel ich nicht entſcheiden kann, da ich dieſe Schrift nur aus Mattheſons Muſ. crit.) — Bernelinus (1050. Cita et vera diviſio Monochordi in diatonico genere, im 1ten Bd. S. 312 der, von dem Abt Gerbert herausgeg. Scriptor eccleſiaſt. de Muſica.) — Cyriac Schneegaſſ (Nova et exquiſita Monochordi Dimenſio, Erphord. 1590 8. Die Schrift enthält Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Monochordum quid, et quomodo conſtruatur; de juſta Monoch. dimenſione quae fit per Diataſſeron; de alia dimenſionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de intervallor. quorundam proport. quarum cognitione ad menſur. Monoch. opus eſt; de utroque Semitonio; quid Comma, quid Schisma, quid Diaſchisma, et cur iisdem Monochordon ſit diſtinctum; de utilitate et uſu hujus inſtrumenti.) — Abrah. Bartolus (Beſchreibung des Inſtruments Magadis, oder Monochords, Alt 1614. längl. 4. Das Werk beſteht aus 3 Th. wovon der erſte von der Aehnlichkeit der Töne mit den Planeten: der zweyte von Ausmeſſungen und Rechnungen; und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — Heinrich Grim (Ihm wird eine deutſche Abhandl. vom Monochord zugeſchrieben, die ums J. 1624 erſchienen ſeyn ſoll, welche ich aber nie geſehen) — Abdias Treu (Diſſertat. de Diviſione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. ſpeciebus et affectibus, et tandem tota praxi compoſit. muſic. Altorf. 1662. 4) — Joh. Andr. Werkmeiſter (Muſicae mathem. Hodegus curioſus .... d. i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenſchaften der muſik. Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, ſondern auch vermittelſt derſelben, natürliche und richtige rationes über eine muſikaliſche Compoſition vorbringen könne ... Leipz. 1687 4. Das Werk enthält 46 Kap. und einen Anhang von 10 Kap. — Franc. Loulie (Nouv. Syſt. de Muſique avec la deſcription du Sonomêtre. Inſtrum. à cordes

cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin, Par. 1698.) — John Wallis (On the Diviſion of the Monochord, in den Philoſ. Transact. vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — Joh. G. Neidhard (1) Die beßte und leichteſte Temperatur des Monoch. Jena 1706. 4. 2) Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul. Königsb. 1724. 4. 3) Gänzlich erſchöpfte mathemat. Abtheil. des Diatoniſch-Chromatiſchen, temperirten Canonis Monochordi, allwo in unwiderſprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzuſtellen und aufzutragen ſeyn . . . Königsb. 1732. 4.) — Ungen (Mem. ſur l'uſage d'un Inſtrum. nommé Phtongometre ... pour fixer les touches des Inſtrum. de Muſ. S. die Mem. pour l'Hiſt. des Sciences et des beaux arts, Februar 1745. S. 201.) — G. Andr. Sorge (Ausführl. und deutliche Anweiſung zur Nationalrechnung und der damit verknüpften Ausmeſſung und Abtheil. des Monochords, mittelſt welcher man die muſikal. Temperatur . . . . ſo genau als es das Gehör zu faſſen vermag, nicht nur auf verſchiedene Art ausrechnen, ſondern auch bis auf ein Haar ausmeſſen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Inſtrumente bringen kann . . Lobenſt. 1749. 8. 2) Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobenſt. fol.) — In der Mitzlerſchen Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Chrſtph. Gottl. Schröter die Aufgabe: „Einem Monochord ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind, um zu beweiſen, daß die 12 einfachen Klangſtuffen gleich ſchweben“ aufgelößt. — Im Anhang zum 3ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet ſich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeiffenmeſſer.“ — — Auch handeln gelegentlich mehrere muſikal. Schriftſteller davon, als Rob. Flud, in dem, bey ſ. Hiſt. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Muſices, in dem 3ten Buche deſſelben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. ſ. Muſurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. ſ. ſeines Curſ. ſ. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.) ſ. Compend. Muſic. ſignator et modulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8. — F. W. Marpurg im 19. Kap. ſ. Anfangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein unterricht von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochord findet ſich bey J. Dan. Berlins Anleit. zur Tonometrie . . . Koppenh. 1767. 8. — —

Imgleichen giebt es noch muſikaliſche Handſchriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Foerner, Andr. Raſelius, u. a. m. aber die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Augilbert, Berno Hermannus, Contractus haben ſich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſofern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild, anſchauend erkennt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopöe als ein ſittli-

ches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater Le Boſſü hat behauptet, die Ilias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Recht hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moraliſches Gemähld.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemähld von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſeine Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemähld uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemähld in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, Dionyſius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemählde ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchicklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich

*) S. Fabel äſop.

ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. **Chodowieczky das Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte **Arkadien** des Poußins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt es mir mehr als einmal in Kirchen nicht beſſer geworden.

Würde man anſtatt der heidniſchen Mythologie und der chriſtlichen Legenden gute ſittliche Gemählde ſehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künſtler, der ein Mann von Nachdenken iſt, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geſchichte, die Schauſpiele, die Werke der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Dichter, die äſopiſche Fabel, das tägliche Leben, alles dieſes iſt reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumſtand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyſpiel für einen Tyrannen, wenn Dionyſius ſich von ſeinen Töchtern den Bart muß abbrennen laſſen, weil er ſich vor dem Meſſer, ſelbſt wenn es in den Händen ſeiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn Damocles in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über ſeinem Kopfe ſieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils ſehr elend iſt; und doch iſt der Dichter ſehr reich an moraliſchen Gemählden, die wol verdienten, von einem **Chodowieczky** herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemählde von der gottloſen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Salis avarus? Pellitur paternos
In ſinu terens Deos,
Et uxor et vir, ſordidosque natos *).

*) S. Mahlerey.
**) S. Aufſchrift.

*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnſucht beſſer mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam ſi ſacrificem ſummo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deſeram *).

An wichtigem Stoff zu ſolchen Gemählden ſind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künſtler ſie in der Abſicht, Gebrauch davon zu machen, leſen wollten.

*) Pſeudol.

Moſaiſch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinanderſetzung kleiner Stüke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläſer gemacht wird. Wenn man ſich vorſtellt, daß ein etwas großes Gemählde durch feine, in die Länge und queer über daſſelbe gezogene Striche in ſehr kleine Viereke getheilt ſey, ſo begreift man, daß jedes dieſer Viereke ſeine beſtimmte Farbe, und das ganze Gemähld kann als ein stükweis aus dieſen Viereken zuſammengeſetztes Werk angeſehen werden. Setzet man nun, daß ein Künſtler einen hinlänglichen Vorrath ſolcher Viereke von Stein oder Glas geſchnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor ſich habe, daß er ſie in der Ordnung und mit den Farben, die ſie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelſt eines feinen Kuttes genau aneinanderſetze, ſo hat man ungefähr die Vorſtellung, wie ein moſaiſches Gemählde verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf dieſe Weiſe copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf dieſe Weiſe verfertigtes Werk geſehen hat, ſich nicht vorſtellen können, daß ſie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Anſehen würklicher mit dem Pinſel gemachter Gemählde giebt. So weit iſt aber die Kunſt der moſaiſchen Arbeit gegenwärtig geſtiegen, daß das Auge auf dieſe Weiſe damit getäuſcht wird.

Der Urſprung dieſer Gattung der Mahlerey fällt in das höchſte Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perſer *), oder die noch älteren Babylonier, das älteſte uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlaſſet hat, die Erfinder derſelben ſeyen. Vielleicht iſt dieſes ſogar die älteſte Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erſt nachher entſtanden iſt. Die Menſchen haben einen natürlichen Wolgefallen an ſchönen Farben und deren mannichfaltigen Zuſammenſetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muſcheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geſchätzt werden. Da hat man den erſten Keim der Mahlerey durch Zuſammenſetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, ſcheinet der Einfall, durch Aneinanderſetzung ſolcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zuſammenſetzung ſchöner

*) Man ſehe hierüber Ioh. Alex. Furietti de Muſivis, Romae 1752. 4to. ingleichen die Nachricht von moſaiſchen Gemählden in Köremons Natur und Kunſt in den Gemählden ꝛc. im II. Th. auf der 388. u. ff. S.

ſchöner Federn erhält, dem müßigen Menſchen natürlicher Weiſe gekommen zu ſeyn.

Vermuthlich wurden ſolche Steine zuerſt zum Schmuk, als Juwelen zuſammengeſetzt; wovon wir an dem Bruſtbild des oberſten Prieſters der Iſraeliten ein ſehr altes Beyſpiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man verſuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenſtände durch dieſelbe nachzuahmen, und ſo entſtund allmählig die Kunſt der moſaiſchen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glaſes vollkommener geworden.

Wie dem ſey, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß nicht nur die alten morgenländiſchen Völker, ſondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieſer Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibſeln des Alterthums beſitzt die heutige Welt noch verſchiedene moſaiſche Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine ſchon auf das höchſte geſtiegene Kunſt anzeigen *). Zu dieſen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paſte, die mir der itzige Beſitzer derſelben, Herr Caſanova in Dresden, gezeiget, und deren auch Winkelmann gedenkt **). Das Werk iſt aus durchſichtigen Glasſtüken zuſammengeſetzt, zeiget aber nicht die geringſte Spur von Fugen, ſondern die Stüke ſind an einander geſchmolzen, und mit ſo feiner Kunſt, daß man es für ein Werk des feineſten Pinſels halten würde, wenn nicht die Durchſichtigkeit des Glaſes die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man alſo gleich aus dem Alterthum ſonſt keine moſaiſchen Gemählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig im Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, ſo beweiſet jene Paſte ſchon hinlänglich, wie hoch die Kunſt in dieſem Stük bey den Alten geſtiegen ſey. Sonſt ſind die meiſten antiken moſaiſchen Arbeiten aus vierekigten Stüken noch etwas nachläßig zuſammengeſetzt, ſo daß merkliche Fugen zu ſehen ſind. Gegenwärtig iſt dieſe Kunſt in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe geſtiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinſels eines Raphaels und andrer großen Meiſter vor dem Untergang, der unvermeidlich ſchien, zu retten, hat das Genie ermuntert, dieſe Mahlerey zu vervollkommnen. Es iſt ihm auch ſo gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtrefflicher alter Blätter auf das Vollkommenſte nach den Originalgemählden moſaiſch copirt in der Peterskirche ſtehen, und nun ſo lange, als dieſes bewundrungswürdige Gebäude ſelbſt ſtehen wird, immer ſo friſch und ſo neu, wie ſie aus den Händen der Künſtler gekommen, bleiben werden.

Es ſcheinet, daß etwas von dem Mechaniſchen der Kunſt ſich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts ſoll Andreas Taſi die moſaiſche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er ſelbſt

*) S. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieſes Werk, S. 103. und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt, S. 5 u. 6.

ſelbſt hat ſie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die erſten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieſer Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römiſchen Moſaikſchule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, ſondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glaſe, und die Glasſtükchen, woraus man die Gemählde zuſammenſetzet, werden ſo fein gemacht und ſo gut an einander gefuget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeſchliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pinſels zu ſeyn ſcheinet.

„Die Verbeſſerung und Vollkommenheit dieſer unvergleichlichen Kunſt, hat man dem Cavalier Peter Paul von Criſtophoris, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieſes itztlaufenden Jahrhunderts eine moſaiſche Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter ſind Brughio, Conti, Conei, Fattori, Goſſone, Ottaviano und andere, die vornehmſten, welche — die Kunſt bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten ſie noch kein hochrothes moſaiſches Glas, bis eben damals Alexio Mathioli ſo glüklich war, das Geheimniß dieſer geſchmolzenen Compoſition zu erfinden *)"

Aber der erſtaunliche Aufwand, den dieſe Kunſt erfodert, wird ihrer Ausbreitung immer ſehr enge Schranken ſetzen. Bis itzt wird ſie, ſo viel mir bekannt iſt, nur in Rom, meiſtentheils auf öffentliche Unkoſten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkſtelle auf der Peterskirche ſelbſt angelegt iſt.

*) S. Köremon an dem angezogenen Orte.

* *

Von der Muſivmahlerey handeln theoretiſch und hiſtoriſch: Vetera Monumenta, in quibus *praecipue muſiva opera*, ſacrarum profanarumque aedium ſtructura, diſſertationibus iconibusque obſerv. oper. et ſtud. Joa. Ciampini . . . Rom. 1690-1699. f. 2 Bd. mit Kpf. — De Muſivis, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752 4. mit Kupf. — Ein franzöſiſcher Auszug aus beyden Werken erſchien, unter dem Titel: Eſſai ſur la Peinture en Moſaïque, par Mr. le V. . . . Enſemble une diſſertat. ſur la pierre ſpeculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus 12 Kap. und dieſe handeln De l'origine de la Moſaïque; de l'étymol. du mot Moſaïque et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes ſortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Moſ. et des differentes deſtinations que les Anc. en firent; de la Moſ. de Paleſtrine; de l'emploique les Chrétiens firent de la Peint. en Moſ. dès les premiers tems de la liberté; des ſujets que les anc. Peintres en Moſ. trattoient le plus ordinairement dans les Egliſes; des progrès de la Peint. en Moſ. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions ſurvenues dans la Peint. en Moſ. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. ſur verre a pris ſa place en France; de la reſtauration de la Peint. en Moſ. dans l'Italie; des progrès de la Peint en Moſ. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle jusqu'à nos jours, et des noms des plus célébres

bres Peintres qui s'en ſont occupés; du mechanisme de la Peint. en Moſ. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Moſ. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet ſich etwas darüber, in dem Werke des Paciaudi, De ſacris Chriſtianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza bey dem 1ten Th. ſeiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité ſur la fabrique des Moſaiques von Fougeroux de Bondaroix, bey den Recherches ſur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Joſ. Pernetti, in ſ. Diction. S. 41. der pract. Abhandl. — Nachrichten von dergl. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in ſ. Geſch. der Kunſt, S. 406 u. f. 1te Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 122. — J. J. Volkmanns im 2ten Bde. ſeiner hiſtor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Köremons Natur und Kunſt in Gemälden Bd. 2. S. 388. . . . Leipz. 1770. 8. — Obſervations ſur la Moſaïque des Anciens, à l'occaſion de quelques tableaux en Moſaïque qui ſe trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Caſimir Haeffelin, in der Hiſt. et Comment. Acad. Elect. . . . Theod. Palat. Vol. V. Hiſt. Mannh. 1783. 4. S. 83 u. f. — Erklärungen einzeler Muſivmahlereyen: Explication de la Moſaïque de Paleſtrine (Präneſte) par Mr. l'Abbé Barthelemi . . . Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 30. (Schon Kircher, in ſ. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bd. der Supplemente zu ſeiner Antiquité expliqué haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Auſſ. in den Philoſ. Transact. Bd. 1. N. 321. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Muſivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Jacht von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und geſtochen von Capellani, Flor. 1779. — Oſſervaz. di Enn. Quir. Viſconti ſu due Muſaici Ant. iſtoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet ſich in J. G. Meuſels Miſcell. Heft. 2. S. 26. eine kurze Nachricht von einem moſaiſchen Fußboden. — — Ferner gehört hieher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt. — Auſſer den, von H. S. angeführten vorzüglichen Muſivarbeitern, ſind als ſolche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandajo († 1493) Pietr. Oda (1500) Frc. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scalza (1550) Ferd. Sermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1530) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Cajetano (1559) Ang. Sabattini (1600) Cint. Bernasconi (1600) Ambr. Gioſio (1600) Vital de Maſſa (1600) P. Lambert de Cortona (1600) Cruciano de Macerata (1600) Giovb. Cataneo (1600) Franc. Zucha (1600) P. Roſetti (1600) Ceſ. Torelli (1600) Giovb. Calandra († 1644. Erfand einen Kütt, die zur Verfertigung der Muſivarbeit nöthigen Stifte feſter als vorher zu machen.) Giov. Merlini, Giov. Giachetti, Giovfr. Bottini, Coſm. Chermar, Giov. Giorgi, Lor. Bottini, Giov. Bianchi, Carlo Centinelli u. a. m. welche von Baldinucci, als die erſten Muſivarbeiter von Edelſteinen, ums J. 1650, in der Florentiniſchen Galerie angeführt werden. Marc Spina (1650) Oraz. Mannetto (1650) Matth. Piccioni

ni (1655) Marcel Provenzale († 1692) La Valette (1710) Nic. Brocchi (1713) Phil. Coechi (1720) Nic. Onuphrio (1720) Bern. Regolo (1720) Enr. Funo (1720) Guil. Palat (1720) Frc. Fiano (1720) —

Motette.

(Muſik.)

Ein Singeſtük zum Gebrauch des Gottesdienſtes, das insgemein ohne Inſtrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutſchland wird dieſer Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über proſaiſche Texte, die aus der heiligen Schrift genommen ſind, geſetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenſtük über einen lateiniſchen Text eine Motette genennt.

* *

Motetten haben, unter mehrern, geſetzt, Agoſtino, Auvergne, Nic. Bernier, Al. Bontempo, Cariſimi, Drouard de Bauſſet, Calviaire Capricornus, Chrapentier, Clairembault Vat. und S. Clarent, Frz Couperin, H de la Court, de la Croix, Daquin, Davesne, Demelius, Desmarets, Dornel, Duguet, Fr. Durante, Fanton, Ch. Gauzargues, F. Giles, Fr Girouſt, J. M. Glettle, J. J. Harniſch, Haudimont, Hiller, Händel, Ign. Holzbauer, Gottfr. Aug. Homilius, P. Humphry, Jacob, Jovanelli, de la Lande, Laſſus Orlandus, Leo Leoni, Lowis Martin, J A. Matthieu. Moller, Moraſtoni, Ben. Marcello, Madin, Mondanville, P. J. Mongeot, u. v. a m. — Auch handelt davon Bonnet in ſ. Hiſt. de la Muſique, Bd. 4. S. 32.

Mühſam.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruk verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Mühſamen bemerket man einigen Zwang in dem Zuſammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander gefloſſen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemählden merkt man das Mühſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Pinſelſtrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben ſollen verbeſſert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Würkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehrern Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zuſammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbeſſert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk ſelbſt nicht genug beſtimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbeſſert, und ſelbſt dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie, eingeflikte Töne in den Mittelſtimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbeſſert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Be-

wegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühſame.

Menſchen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühſame, das ſie in andrer Menſchen Verfahren entdeken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmaks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Mühſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genius erſetzen wollen, können durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Mühſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Mühſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüßig, ſie davor zu warnen.

Wer das Mühſame vermeiden will muß ſich hüten, ohne Feuer, ohne Luſt, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinſel weglegen, ſobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; den durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln ſich in das nöthige Feuer der Arbeit zu ſetzen, wodurch man das Mühſame vermeidet, iſt anderswo geſprochen worden *).

(* Im Artikel Begeiſterung.

Muſette.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Das kleine Tonſtük, welches von dem Inſtrumente dieſes Namens (dem Dudelſak) ſeinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt, und kann ſowol mit dem Niederſchlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter iſt naive Einfalt mit einem ſanften, ſchmeichelnden Geſang Durch eine etwas langſamere und ſchmeichelnde Bewegung unterſcheidet es ſich ſowol von den Giquen, als von den Baurentänzen, die dieſe Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas geſtoßen, in der Muſette müſſen ſie geſchleift werden, alſo:

Gar oft wird das Stük über einen anhaltenden Baßton geſetzt; deswegen der Tonſetzer verſtehen muß, die Harmonie auf demſelben Baßton hinlänglich abzuwechſeln.

Der Tanz, der dieſen Namen führet, iſt allemal für naive ländliche Luſtbarkeiten beſtimmt, kann aber ſowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäueriſchen gebraucht werden. Aber die Muſik muß in beyden Fällen ſich genau nach dem Charakter richten.

Muſik.

Wenn wir uns von dem Weſen und der wahren Natur dieſer reizenden Kunſt eine richtige Vorſtellung machen wollen, ſo müſſen wir verſuchen, ihren Urſprung in der Natur auszuforſchen. Dieſes wird uns dadurch erleichtert, daß wir ſie einigermaaßen noch täglich entſtehen ſehen, und auch die erſte ganz rohe Bearbeitung des Geſanges durch den Geſchmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwiſchen dem Gehör und dem Herzen geſtif-

tet; jede Leidenſchaft kündiget ſich durch eigene Töne an, und eben dieſe Töne erweken in dem Herzen deſſen, der ſie vernimmt, die leidenſchaftliche Empfindung, aus welcher ſie entſtanden ſind. Ein Angſtgeſchrey ſetzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinne, der Geruch, der Geſchmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Luſt oder Unluſt erweken, die ſich ſelbſt, jene durch den Genuß, dieſe durch Abſcheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Anhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Geſicht uns empfinden laſſen, zielet auf die Würkſamkeit des Geiſtes und des Herzens ab; und in dieſen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verſtändigen und ſittlichen Handlungen. Von dieſen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die ſtärkere Kraft *). Ein in ſeiner Art gerade ſo mißſtimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmoniſch iſt, iſt ungleich unangenehmer und beunruhigender, als dieſe; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat ſehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben ſo viel und ſo genau harmonirende Töne, z. B. der harmoniſche Dreyklang auf einer rein geſtimmten Orgel. Das Gehör iſt alſo weit der tauglichſte Sinn, Leidenſchaft zu erweken. Wer wird ſagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmoniſchen, oder widrigen Farben ſchmerzhafte Empfindungen verurſachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmoniſche Töne ſo ſehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

*) Man ſehe, was hievon in dem Artikel Künſte III. Th. angemerkt worden.

Dieſer Unterſchied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft gar ſehr viel gröber und körperlicher iſt, als das ätheriſche Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die ſie bekommen, ihre Würkung auf das ganze Syſtem aller Nerven verbreiten, welches bey dem Geſichte nicht angeht. Und ſo läßt ſich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um dieſe Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtſamſte Menſch erfährt ſie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenſchaft geſetzte Menſch ſich gern in derſelben beſtärkt, daß er ſich beſtrebet, ſie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen, im Zorne und auch in andern Affekten geſchieht: ſo wird ſehr begreiflich, wie auch die roheſten Menſchen, wie ſo gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenſchaftlicher, abgewechſelter Töne ſich ſelbſt, oder andre Menſchen in der Leidenſchaft zu beſtärken, und ſie immer mehr anzuflammen.

Dieſes iſt nun freylich noch kein Geſang, aber der erſte natürliche Keim deſſelben; und wenn noch andere, eben ſo leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geſchmak hinzukommen: ſo wird man bald den förmlichen Geſang entſtehen ſehen.

Die

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemeſſenen Bewegung, des Rhythmus und die ſehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemeſſene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, iſt unterhaltend und erleichtert die Aufmerkſamkeit oder jede andre Beſtrebung auf einen Gegenſtand, der ſonſt bald ermüden würde. Dieſes wiſſen oder empfinden Menſchen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß ſie mühſame Bewegungen, die lange fortdauern ſollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortſtoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt dieſe taktmäßige Bewegung, wenn ſie rhythmiſch iſt, das iſt, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verſchiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche ſind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entſtehen. Daher entſteht das Rhythmiſche in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreſchen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelſt der Luſt, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortſetzung derſelben ermuntert wird.

*) S. Marſch.

Dieſe taktmäßige und rhythmiſche Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil dieſe allezeit den Begriff der Bewegung mit ſich führet; und ſo iſt demnach der Urſprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Geſanges, und ſeine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird ſich nach nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von ſelbſten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die roheſten Völker die Muſik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derſelben gethan haben.

Sie iſt alſo eine Kunſt, die in der Natur des Menſchen gegründet iſt, und hat ihre unwandelbare Grundſätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonſtüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunſt ſelbſt, arbeiten will. Und hier iſt ſogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche ſowol in der Muſik, als in andern Künſten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundſätze haben. Der Chineſer, ſagt man, findet an der europäiſchen Muſik keinen Geſchmak, und dem Europäer iſt die chineſiſche Muſik unausſtehlich: alſo hat dieſe Kunſt keine in der allgemeinen menſchlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen ſehen

Hätte die Muſik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, ſo wäre allerdings jedes von vielen Menſchen zugleich angeſtimmte Freuden- oder Angſtgeſchrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menſchen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängſtlich ſchreyen, ſo werden wir ge-

gewaltig dadurch ergriffen, ſo unregelmäßig, ſo diſſonirend, ſo ſeltſam und unordentlich gemiſcht dieſe Stimmen immer ſeyn mögen. Da iſt weder Grundſatz noch Regel nöthig.

Aber ein ſolches Geräuſche kann nicht anhaltend ſeyn, und wenn es auch dauerte, ſo würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerkſamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn alſo die Würkung der Töne anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig das Metriſche hinzukommen *). Dieſes fühlen alle Menſchen von einiger Empfindſamkeit; der Burät und der Raſchinz in den Wüſten Siberiens **), der Indianer und der Iroqueſe, haben es eben ſo gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus iſt, da iſt Ordnung und regelmäßige Abmeſſung. Hierin alſo folgen alle Völker den erſten Grundregeln. Weil aber das Metriſche unzähliger Veränderungen fähig iſt, ſo hat jedes Volk darin ſeinen Geſchmak, wie aus den Tanzmelodien der verſchiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes ſind überall dieſelben.

Daß aber ein Volk eine ſchnellere, ein anderes eine langſamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht ſo viel Abwechslung, auch nicht ſo ſehr beſtimmtes Ebenmaaß ſuchen, als die, welche ſich ſchon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menſchen mehr Diſſonirendes in den Tönen vertragen, als andere die mehr geübet ſind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk ſeine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundſätze auf beſondere Fälle macht, woraus die Verſchiedenheit der beſondern Regeln entſteht, iſt ſehr natürlich, und beweiſet keinesweges, daß der Geſchmak überhaupt willkührlich ſey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erſt, nachdem ſie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget ſind, dieſe vorher überſehene Regeln entdeken und beobachten? Alſo beweiſet die Verſchiedenheit des Geſchmaks hier ſo wenig, als in andern Künſten, daß er überall keinen feſten Grund in der menſchlichen Natur habe.

Wir haben geſehen, was die Muſik in ihrem Weſen eigentlich iſt — eine Folge von Tönen, die aus leidenſchaftlicher Empfindung entſtehen, und ſie folglich ſchildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken; — und nun iſt zu unterſuchen, was Erfahrung, Geſchmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, aus der Muſik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek iſt Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geſchieht auf eine den Abſichten der Natur bey den Leidenſchaften gemäße Weiſe. Jeden dieſer Punkte müſſen wir näher betrachten.

Der Zwek iſt keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß iſt, daß die Luſt, ſich in Empfindung zu unterhalten und ſie zu verſtärken, den erſten Keim der Muſik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber ſcheinet die Fröhlichkeit den erſten Schritt zum Geſang

*) S. Metriſch.

**) S. Gmelins Reiſen III Th.

ſang gethan zu haben; den nächſten aber die Begierde ſich ſelbſt in ſchwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieſes auf eine doppelte Weiſe geſchehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelſt mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerkſamkeit von dem Beſchwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelſt beſeelter Töne und lebhafter Bewegung, ſo zielt die Muſik im erſten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräft. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen ſcheinet die blos natürliche Muſik gar nicht, oder ſehr ſelten zum Zwek zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenſchaften dieſer Art ſich durch die Kunſt höchſt nachdrüklich ſchildern, folglich auch in den Gemüthern erweken laſſen, ſo iſt ſie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie ſich die Leidenſchaften bey einzeln Menſchen äußern, den wichtigſten Einfluß auf ſeinen ſittlichen Charakter haben, ſo kann auch gar oft das Sittliche einzeler Menſchen und ganzer Völker, in ſofern es ſich empfinden läßt, durch Muſik ausgedrükt werden. Und in der That ſind die Nationalgeſänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie ſind munter oder ernſthaft, ſanft oder ungeſtümm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker ſelbſt.

Daß aber die Muſik Gegenſtände der Vorſtellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beſchaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, ſchildern ſoll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorſtellungen iſt die Sprache erfunden; dieſe, nicht die Muſik, ſucht zu unterrichten, und der Phantaſie Bilder vorzuhalten. Es iſt dem Zwek der Muſik entgegen, daß dergleichen Bilder geſchildert werden *). Ueberhaupt alſo würket die Muſik auf den Menſchen nicht, in ſofern er empfindet. Alſo iſt jedes Tonſtük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Muſik. Und wenn die Töne noch ſo künſtlich auf einander folgten, die Harmonie noch ſo mühſam überlegt, und nach den ſchwereſten Regeln richtig wäre, ſo iſt das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonſtük gemacht iſt, wenn er auch nichts von der Kunſt verſteht, nur muß er ein empfindſames Herz haben, kann allemal entſcheiden, ob ein Stük gut oder ſchlecht iſt: iſt es ſeinem Herzen nicht verſtändlich, ſo ſag er dreiſte, es ſey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber ſein Herz dadurch angegriffen, ſo kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek iſt dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, iſt gut. Ob es aber nicht noch beſſer hätte ſeyn können, ob der Tonſetzer nicht manches, aus Mangel der Kunſt oder des Geſchmaks, verſchwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlaſſe man den Kunſtverſtändigen zu beantworten. Denn nur dieſe kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es

*) S. Mahlerey in der Muſik.

Es ſcheinet ſehr nothwendig, ſowol die meiſter der Kunſt, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene ſich ſogar oft bemühen, durch blos künſtliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts ſagen, aber ſchwer zu machen ſind, Beyfall zu ſuchen, dieſe ihn ſo unüberlegt am meiſten dem geben, der ſo künſtlich als ein Seiltänzer geſpielt, oder geſungen, und dem, der im Satz ſo viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde ſtehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher iſt es nicht, mit dem Ageſilaus den Geſang einer würklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonſtük vorzuziehen?

Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunſt beſteht. Hier iſt alſo die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verſtändlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zuſammenzuſetzen ſey, daß der, der ſie höret, in Empfindung geſetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch ſanften Zwang genöthiget werde, derſelben nachzuhangen. In der Auflöſung dieſer Frage beſteht die ganze Theorie der Kunſt, deren verſchiedene Arbeiten hier nicht umſtändlich zu beſchreiben ſind, aber vollſtändig anzuzeigen wären, wenn unſre Kenntniß ſo weit reichte. Dieſe Mittel ſind:

1. Der Geſang, oder die Folge einzeler Töne, in ſofern ſie nach der beſondern Natur der Empfindung langſamer oder geſchwinder fortflieſſen, geſchleift oder geſtoßen, tief aus der Bruſt, oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, ſtärker oder ſchwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge ſolcher Töne, wie z. E. dieſe:

wird ein melodiſcher Satz, ein Gedanken in der Muſik genennt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge ſolcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewiſſen Empfindung, oder einer beſondern Schattirung derſelben habe. Aus verſchiedenen Sätzen, deren jeder das Gepräge, der Empfindung hat, beſteht der Geſang. Es läßt ſich leicht begreifen, wie ein ſolcher Satz ein ſanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finſtere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch alſo kann die Sprache der Leidenſchaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger ſtark angreift, das Gemüth beruhiget oder erſchüttert *). Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu würken. Alſo ſind dergleichen melodiſche Gedanken, mit einem leidenſchaftliche Ton vorgetragen, das erſte Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen

*) S. Stärke.

einen ſehr ſtarken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, ſondern ſie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieſes Empfindet jeder Menſch, der andre in Affekt geſetzte Menſchen reden höret. Wenn alſo unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren beſondern Charakter hat *), diejenige allemal ausgeſucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, ſo wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verſtärkt. Alſo ſind Tonarten und Modulationen, durch welche ſelbſt einerley Gedanken verſchiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Setzer ſeinen Zwek erreicht †).

3. Das Metriſche und Rhythmiſche der Bewegung in dem Geſange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Geſang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Weſen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge deſſelben fortdauernde Aufmerkſamkeit zu haben *). Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an ſeinem Orte gezeigt wird **).

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Geſang zur Unterſtützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien; andere werden durch recht ſchneidende Diſſonanzen, beſonders, wenn ſie auf den kräftigſten Takttheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflöſung aufgehalten werden, höchſt beunruhigend. Dadurch kann ſchon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schreken und Angſt, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle dieſe Mittel in jedem beſondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geſchikte Weiſe vereiniget, ſo bekommt das Tonſtük eine Kraft, die bis in das Innerſte gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteſte erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel in ein wolgeordnetes und richtig charakteriſirtes Ganze verbundenen Töne ſey, kann jeder, der einige Empfindung hat, ſchon aus der Würkung abnehmen, welche die verſchiedenen Tanzmelodien, wenn ſie recht gut in ihrem beſondern Charakter geſetzt ſind, thun. Es iſt nicht möglich ſie anzuhören, ohne ganz von dem Geiſte, der darin liegt, beherrſcht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebehrden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Muſik dauren kann; dieſe reizet alſo den Körper ſelbſt zur Bewegung; ſie hat würklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es iſt glaublich, daß durch Muſik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt ſind die Geſchichten von dem Einfluß der Muſik auf gewiſſe Krankheiten; und obgleich verſchiedenes darin fabelhaft ſeyn mag, ſo wird dem, welcher die Kraft der Muſik auf die Bewegungen des Körpers genau

*) S. Tonarten.

†) S. Tonart; Modulation.

*) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaaß; Metriſch.

**) S. Rhythmus.

nau beobachtet hat, wahrſcheinlich, daß auch Krankheiten dadurch würklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menſchen in ſchweren Anfällen des Wohnwitzes durch Muſik etwas beſänftiget, geſunde Menſchen aber in ſo heftige Leidenſchaft können geſetzt werden, daß ſie bis auf einen geringen Grad der Raſerey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber iſt offenbar, daß die Muſik an Kraft alle andern Künſte weit übertreffe.

Aus dieſem Grunde iſt hier mehr, als ſonſt irgend bey einer andern Kunſt nöthig, daß ſie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen iſt in einigen griechiſchen Staaten, als ſie noch in ihrer durch die Geſetze richtig beſtimmten geſunden Form waren, dieſer Punkt ein Gegenſtand der Geſetze geweſen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Muſik entweder in allgemeinen oder beſonders beſtimmten Abſichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunſt, daß dieſe Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geiſt der Muſik für jeden beſtimmt werde. Damit wir das, was in den beſondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonſtüke vergeſſen, oder ſonſt aus der Acht gelaſſen worden, einigermaaßen erſetzen, und einem Kenner, der künftig in Abſicht auf die Muſik allein, ein dem unſrigen ähnliches Werk zu ſchreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles verſtändig abzuhandeln, wird es gut ſeyn, wenn hier die Hauptpunkte dieſer nicht unwichtigen Materie wol beſtimmt werden.

Die allgemeinſte Abſicht, die man bey der Anwendung der Muſik haben kann, iſt die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß ſie dazu würklich viel beytrage, haben verſchiedene griechiſche Völker eingeſehen *); und es iſt auch ſchon erinnert worden, daß die alten Celten ſie hiezu angewendet haben **). In Zeiten iſt es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Muſik als einen Theil einer guten Erziehung anzuſehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Perſonen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es ſcheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieſer Kunſt, zu jener wichtigen Abſicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeſchränkte Begriffe hat, hier ins Licht geſetzt werde.

Allem Anſehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieſes geiſtreichen und empfindſamen Volkes ſeine eigene, durch einen beſondern Charakter ausgezeichnete Muſik gehabt. Dieſes Eigene beſtund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entſtehenden beſondern Modulation; ſondern es läßt ſich vermuthen, daß auch Takt,

*) Aſſentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi ſonos, quorum dici vix poteſt, quanta ſit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied, III Th.

Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm ihre beſondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyſpiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, ſo mannichfaltig ſie auch ſonſt, jede in ihrer Art, ſind, allemal einen Charakter behalten, der ſie von den Geſängen andrer Völker unterſcheidet. Ein ſchottiſches Lied iſt allemal von einem franzöſiſchen, und beyde von einem italiäniſchen, oder deutſchen, ſo wie jedes von dem gemeinen Volke geſungen wird, merklich unterſchieden.

Hieraus läßt ſich nun ſchon etwas von dem Einfluß der Muſik auf die Bildung der Gemüther ſchließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beſtändig blos in ihren eigenen Nationalgeſängen geübt worden, ſo konnte es nicht wol anders ſeyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres beſondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus ſolchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entſtehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydiſche Tonart aus ſeiner Republik, weil ſie bey einem gewiſſen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieſer Stamm ſich von andern auszeichnete, an ſich hatte. Gegenwärtig, da die Muſik unter den verſchiedenen Völkern von Europa, beſonders unter den Händen der Virtuoſen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da ſowol die deutſche, als die franzöſiſche Jugend, alle Arten von Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander ſpielt, und höret, und ſich in allen Arten der Tänze übet: ſo iſt auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat ſich in der Muſik, ſo wie in der Poeſie gröſſtentheils verloren. Darum dienet auch die Muſik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte ſie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen iſt, dieſes Geſchäfft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenſchaftliche Empfindung durch die Muſik in den Gemüthern kann erwekt werden, ſo dürfte man nur der Jugend, bey welcher eine gewiſſe Art der Empfindung herrſchend ſeyn ſollte, auch vorzüglich ſolche Stüke, die dieſen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Muſik, auch ſelbſt das Mitſpielen. ſind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitſingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und ſo war es bey den Griechen, bey denen das Wort Muſik einen weit ausgedähntern Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Muſik unterrichten, weit ſorgfältiger, als gemeiniglich geſchieht, darauf ſähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük ſänge, oder ſpielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die ſie geſellſchaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die gröſſte Fertigkeit im Spielen und Singen und die zierlichſten Manieren, auf welche man faſt allein ſieht, tragen gar wenig zu dem großen Zwek, von dem hier die Rede iſt, bey: wer nicht mit Empfindung ſingt, auf den würket auch

auch der Geſang nichts. In dieſem Stüke wäre, wenn die Muſik eben in dem Grad, wie ehedem geſchehen iſt, zur Bildung der Jugend dienen ſollte, eine gänzliche Verbeſſerung des Unterrichts und der Uebung in der Kunſt nothwendig, welche in unſern Zeiten nicht zu erwarten iſt.

Auf dieſe allgemeine Anwendung der Muſik folgen die beſondern Anwendungen derſelben, gewiſſe Empfindungen bey öffentlichen ſehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem beſtimmten Zwek lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird ſie als ein Mittel gebraucht, den Menſchen durch ihre unwiderſtehliche Kraft zu Entſchließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, u. ſeine Würkſamkeit zu unterſtützen. Dieſen Gebrauch kann man bey verſchiedenen Gelegenheiten von der Muſik machen.

Erſtlich würde ſie zu Kriegsgeſängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Würkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Inſtrumenten ein feuriges Tonſtük ſpielte, und wenn dieſes mit dem Geſang des Heeres ſelbſt abwechſelte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich iſt es, da ſchlechterdings kein kräftigeres Mittel iſt, den Muth anzufeuern, als der Geſang, daß man es, da es einmal eingeführt geweſen, wieder abgeſchafft hat. Einem verſtändigen Tonſetzer würde es leicht werden, den beſondern Charakter ſolcher Stüke zu treffen, und das, was ſie in Anſehung der Regeln des Satzes beſonders haben müßten, zu beſtimmen. Der Satz ſolcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeſchränkt ſeyn, als der für Tonſtüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen ſchon gute oder ſchlechte Würkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäßigſte Muſik, die möglich iſt, da hundert unwiſſende Türken, jeder mit ſeinem Inſtrument nach Gutdünken geleyert, oder geraſet hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieſes Geräuſch nach einem Takt abmaaß, — daß dieſe Muſik, beſonders in einiger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung geſetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgeſängen, und überhaupt zu politiſchen Feyerlichkeiten, zu denen ſich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt verſammelt. Dergleichen ſind Huldigungen, Begräbniſſe verſtorbener wahrer Landesväter, Feſte zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Muſik, wenn nur die Einrichtungen ſolcher Feſte von Kennern der Menſchen angegeben würden, von ausnehmend großer Würkung ſeyn. Aber das Wichtigſte wäre, wenn dabey Geſänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, ſondern aus gewiſſen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anſtimmten. Man ſtelle ſich bey den römiſchen Secularfeſten, das ganze römiſche Volk, den Herrn der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an ſeiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelſten Jünglinge u. Jungfrauen,

die abwechſelnd ſingen: ſo wird man begreifen, daß nichts möglich iſt, wodurch der wahre patriotiſche Geiſt in ſtärkere Flammen könne geſetzt werden, als hier durch Muſik, und damit verbundene Poeſie geſchehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonſetzer gegen einander um den Vorzug ſtritten; und dieſes wären Gelegenheiten, ſie in das Feuer der Begeiſterung zu ſetzen, und die volle Kraft der Muſik anzuwenden. Aber unſer durch ſubtiles und alles zergliederndes Nachdenken ſich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftſchlüſſe verfeinerten Empfindung, entfernende Geſchmak, überläßt dergleichen Feſte den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeiſt beſitzenden Völkern. Es iſt zum Theil dem Mangel ſolcher feyerlichen Anwendungen der Muſik zuzuſchreiben, daß man gegenwärtig die großen Würkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Muſik der Griechen, nach dem ſo einſtimmigen Zeugniß ſo vieler Schriftſteller, gethan hat.

Drittens kann die Muſik bey dem öffentlichen Gottesdienſt ſehr vortheilhaft angewendet werden, und iſt auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verhehlen — in den proteſtantiſchen Kirchen geſchieht es meiſtentheils auf eine armſelige Weiſe. Schon einige der wichtigſten geiſtlichen Feyerlichkeiten haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Maſſe intereſſirender Feſte verloren; jeder ſieht dabey nur auf ſich ſelbſt, als wenn ſie nur für ihn allein wären, und dieſes Kleinfügige herrſcht auch nur gar zu oft in der Kirchenmuſik, und in der dazu dienenden geiſtlichen Poeſie. Dadurch wird ſie oft zur Schande unſers Geſchmaks zu einer beynahe theatraliſchen Luſtbarkeit, und oft, wo es noch recht wohl geht, zu einer Andachtsübung, wie die ſind, die jeder für ſich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmuſik, und einige beſondere Arten derſelben, in eigenen Artikeln geſprochen *).

Dieſes ſind die verſchiedenen Gelegenheiten, da die Muſik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatraliſche Muſik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauſpiele ſelbſt, wie ſchon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranſtaltungen verloren haben. Man beſucht ſie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um ſich blos für ſich ſelbſt jeder nach ſeinem beſondern Geſchmak zu ergötzen, und ohne ſeine Empfindungen aus der Maſſe des vereinigten Eindrukes zu verſtärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des geſellſchaftlichen Intereſſe abzielen. Was übrigens von dieſem Zweige der Muſik hier könnte geſagt werden, findet ſich in einem beſondern Artikel *).

Von dem Privatgebrauch der Muſik kommt zuerſt die in Betrachtung, die für geſellſchaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze ſelbſt anderswo geſagt wird **), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonſtüke zu beſtimmen. Es beſtehet eine ſo natürliche

*) S. Choral; Kirchenmuſik; Mottete; Oratorium.

*) S. Oper.

**) S. Tanz.

liche Verbindung zwiſchen Geſang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunſt noch in der Kindheit liegt. Daher läßt ſich vermuthen, daß dieſes die älteſte Anwendung der Muſik ſey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Muſik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenſtände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu ſetzen. Aber da die mit übereinſtimmender körperlichen Bewegung begleitete Muſik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber ſehr ſchiklich iſt, mancherley leidenſchaftliche und ſittliche Empfindungen zu erweken, ſo wird dieſe Gattung der Muſik nicht unwichtig, und könnte beſonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es iſt auch weder etwas geringes noch etwas ſo leichtes, als ſich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird ſie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemeſſen ſind, ſondern auch durch ſchildernde muſikaliſche Gedanken oder Säze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen ſind, wol ausdrüken. Darum gehört ſoviel Genie und Geſchmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächſt iſt die Anwendung der Kunſt auf geſellſchaftliche und auf einſam abzuſingende Lieder zu betrachten. Da ſolche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden iſt *), von ſehr großer Wichtigkeit ſind, ſo iſt es auch, die dazu dienliche Muſik. Die Geſänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch ſehr rohen Menſchen Luſt zu einem wolgeſitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Anſehen nach ſolche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunſt, herrſchte. Ich meinerſeits wollte lieber ein ſchönes Lied, als zehen der künſtlichſten Sonaten, oder zwanzig rauſchende Concerte gemacht haben. Dieſe Gattung wird zu ſehr vernachläßiget; und es fehlet wenig, daß Tonſetzer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, ſich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn ſie ſich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So ſehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung ſeiner Kunſt.

In die letzte Stelle ſetzen wir die Anwendung der Muſik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angeſtellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräuſch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beſchäfftigendes Geſchwätz vorſtellen. Dieſes iſt aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meiſten gearbeitet wird. Es ſey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler ſich in dem richtigen und guten Vertrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo ſo viel Liebhaber ſich zuſammendrängen, um ſich da unter dem Geräuſche der Inſtrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantaſie zu überlaſſen; wo man die Fertigkeit der Spieler oft ſehr zur Unzeit bewundert; — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravoo von dem wahren Geſchmak abführt, und in Tändeleyen verleitete: — doch es iſt beſſer hievon

*) S. Lied.

von zu ſchweigen. Denn der Geſchmak an ſolchen Dingen iſt vielleicht unwiederruflich entſchieden. Dieſes wird freylich manchem Virtuoſen beleidigend vorkommen. Da er würklich ein großes Vergnügen an ſolchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jedermann daſſelbe empfindet. Wir wollen ihm ſeine Empfindung nicht ſtreitig machen; aber die wahre Quelle deſſelben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen ſagt er, welches der Virtuoſe empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geſchmak höret, iſt nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, ſondern ein Vergnügen von der Art deſſen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künſte der Luftſpringer u. Seiltänzer ſehen, die ſehr ſchwere Sachen machen *).“

Doch wollen wir die Sache nicht ſo weit treiben, wie Plato, der alle Muſik, die nicht mit Geſang u. Poeſie begleitet iſt, verwirft **). Auch ohne Worte kann ſie Würkung thun, ob ſie gleich erſt alsdenn ſich in der größten Würkung zeiget, wenn ſie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunſt anwendet.

Daß die Muſik überhaupt alle andern Künſte an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, iſt bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieſes genug beſtätiget. Man wird von keiner andern Kunſt ſehen, daß ſie ſich der Gemüther ſo ſchnell und ſo unwiderſtehlich bemächtigt, wie durch die Muſik geſchieht. Um der allgewaltigen Würkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeſchreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poeſie, Geſang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein ſolches Duett in einer Oper gehört zu haben. Indem Salimbeni ein ſolches Adagio ſang, ſtanden einige tauſend Zuhörer in einer ſtaunenden Entzükung, als wenn ſie verſteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der erſten Köpfe unſers Jahrhunderts anführen.

„Da ich ſie ſingen hörte, ſagt er, bemächtigte ſich allmählig eine nicht zu beſchreibende Wolluſt meiner ganzen Seele. — Bey jedem Worte ſtellete ſich ein Bild in meinem Geiſte, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines ſtarken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenſchaften gemahlt, und zugleich würklich erregt wird, verlor ſich bey mir die Vorſtellung von Muſik, Geſang und Nachahmung gänzlich. Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung ſelbſt zu hören; ich dachte, jammernde Mütter, betrogne Verliebte, raſende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erſchütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein, ein ſolcher Eindruk iſt niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird auſſer ſich geriſſen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverſtändliches Geräuſch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenſchaft, der uns fortreißt, und

*) S. Letter to Lord K in Franklins Experiments and obſerv. on Electricity, S. 467.

**) De Leg. L. II.

dem die Seele zu widerſtehen unvermögend iſt *).“

Diejenigen, die an den Erzählungen von den wunderbaren Würkungen der Muſik, die wir bey den alten Schriftſtellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Muſik gehört, od. es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, u dem ſchnellen Laufe des Geblütes herkommet; daß die Muſik würklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da ſie mit einer Bewegung der Luft verbunden iſt, welche die höchſt reizbaren Nerven des Gehörs angreift, ſo würket ſie auch auf den Körper; und wie ſollte ſie dieſes nicht thun, da ſie ſelbſt die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenſter, ſondern ſogar feſte Mauern erſchüttert **)? Warum ſollte man alſo daran zweifeln, daß ſie auf empfindliche Nerven eine Würkung mache, die keine andere Kunſt zu thun vermag, oder daß ſie vermittelſt der Nerven eine zerrüttete, fiebriſche Bewegung des Geblütes in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der pariſiſchen Academie der Wiſſenſchaften finden, einen Tonkünſtler von dem Fieber ſelbſt befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Würkungen der Muſik zu leſen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es iſt gewiß nicht alles Fabel, was die griechiſche Tradition vom Orpheus ſagt, der die Griechen durch Muſik aus ihrer Wildheit ſoll geriſſen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerkſamkeit, und zur Empfindung zu bringen? Alles was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfniſſe gehört, hat ein ſolches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der mit ihm von Sitten, von Religion, von geſellſchaftlichen Einrichtungen ſprechen wollte, hat es nicht. Alſo kann man es durch Verſprechung größern Ueberfluſſes nicht reizen. Poeſie und Beredſamkeit vermögen nichts auf daſſelbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchſtens ſchöne Farben betrachten würde, die nichts ſagen: aber Muſik dringet ein, weil ſie die Nerven angreift; und ſie ſpricht, weil ſie beſtimmte Empfindungen erweken kann. Darum ſind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn ſie auch hiſtoriſch falſch ſeyn ſollten.

Bey dieſem augenſcheinlichen Vorzug der Muſik über andere Künſte, muß doch nicht unerinnert gelaſſen werden, daß ihre Würkung mehr vorübergehend ſcheinet, als die Würkung andrer Künſte. Das was man geſehen, oder vermittelſt der Rede vernommen hat, es ſey, daß man es geleſen, oder gehört habe, läßt ſich eher wieder ins Gedächtniß zurükrufen als bloße Töne. Darum können die Eindrüke der Mahlerey und Poeſie wiederholt werden, wenn man die Werke ſelbſt nicht hat. Alſo müſſen die Werke der Muſik, die daurende Eindrüke machen ſollen, oft wiederholt werden. Hingegen, wo es um plötzliche Würkung zu thun iſt, die nicht

*) Rouſſeau dans la Julie T. I. p. 48.

**) Man ſehe hierüber die beſondern Beobachtungen, die Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de Muſique im Artikel Muſik geſammelt hat.

nicht fortdaurend ſeyn darf, da erreicht die Muſik den Zwek beſſer, als alle Mittel, die man ſonſt anwenden könnte.

Aus allen dieſen Anmerkungen folget, daß dieſe göttliche Kunſt von der Politik zu Ausführung der wichtigſten Geſchäffte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß ſie blos als ein Zeitvertreib müßiger Menſchen angeſehen wird! Braucht man mehr als dieſes, um zu beweiſen, daß ein Zeitalter reich an Wiſſenſchaften und mechaniſchen Künſten, oder an Werken des Witzes, und ſehr arm an geſunder Vernunft ſeyn könne?

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Muſik die älteſte aller ſchönen Künſte ſey: ſie iſt mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir ſie auch bey allen Völkern, und bey ſolchen, die ſonſt von keiner andern Kunſt etwas wiſſen, an. Es wäre alſo ein einfältiges Unternehmen, in der Geſchichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzuſuchen. Jedes Volk kann ſich rühmen ſie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es ſeyn, die völlige Geſchichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es iſt aber nicht daran zu denken, daß dieſe Geſchichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man ſchöpfen könnte, wenn ſie weniger trübe wäre, ſind gar ſehr unzuverläßig.

Ohne Zweifel hatte man ſchon ſeit langer Zeit ſehr ſchöne Geſänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von ſpeculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derſelben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältniſſe zu beſtimmen, und feſte zu ſetzen. Es iſt vergeblich zu unterſuchen, wie die Griechen auf ihre verſchiedene Tonleitern gekommen ſind, und woher die dreyerley Gattungen derſelben, die enharmoniſche, chromatiſche und diatoniſche entſtanden ſeyen. Die Empfindung allein bildete die erſten Geſänge in den Kehlen empfindſamer Menſchen. Dieſe waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugſamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren oder ſanftern Ton, in gröſſern oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, verſuchten auch zu ſingen, und ahmeten dem erſten nach, oder fielen wegen der Uebereinſtimmung der Charaktere auf dieſelben Tonarten, an welche ſich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verſchiedenen griechiſchen Stämmen, jeder ſeine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verſchiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erſt lange hernach wurden ſie feſtgeſetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältniſſe genau beſtimmt. Der würde ſehr irren, der die ſogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodiſchen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns itzt bekannt ſind, ſo dürfte man ſich nur die Geſänge der zahlreichen aſiatiſchen Völker bekannt machen, die noch keine geſchriebene Muſik haben. Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich

bisweilen Reiſende uns ſolche Geſänge uach unſerm diatoniſchen Geſchlecht aufgeſchrieben haben. Denn ſchon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunſtverſtändigen Männern von feinem Gehör verſichert worden, Geſänge, die nach keiner unſrer Tonleitern können geſchrieben werden.

Die Erfindung der Abmeſſung der Töne durch Zahlen, ſchreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umſtände, die man davon erzählt, ſind bekannt: andere erzählen mit noch wahrſcheinlichern Umſtänden etwas ähnliches von dem Künſtler Glaucus. Ein gewiſſer Hippaſis ſoll viel gleich große, in der Dike, in der ungleiche eherne Teller gedrechſelt haben, deren harmoniſchen Wolklang Glaucus zuerſt ſoll bemerkt, und in ſeinen Urſachen unterſucht haben *).

Ueber die eigentliche Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik ſind von den Neuern erſtaunlich viel Unterſuchungen angeſtellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen iſt. Man findet in den griechiſchen Schriftſtellern, die beſonders über die Muſik geſchrieben haben, nicht nur an verſchiedenen Stellen undurchdringliche Finſterniß, ſondern auch ganz offenbare Widerſprüche. Wir wollen uns alſo bey dieſer Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig iſt, ſie näher zu unterſuchen, den verweiſen wir auf die alten Schriftſteller über die Theorie der Muſik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolemäus und auf die Abhandlungen verſchiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der franzöſiſchen Academie der ſchönen Wiſſenſchaften verſchiedentlich zerſtreut angetroffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benediktiner Cloſters zu St. Blaſi, eine Reiſe, in der Abſicht Entdekungen über die Geſchichte der Muſik zu machen, unternommen. Er ſchrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter ſuſcipere pro Hiſtoria Muſicae praeſertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *ſpeciminibus notarum muſicarum per duodecim ſaecula continua ſerie*, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis jetzt gehabt, zu erwarten haben, ſteht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen iſt, haben wir in den noch itzt gebräuchlichen Kirchentonarten die meiſten Modos Muſicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieſer Tonarten ſagen, mit dem vergleicht, was noch itzt eiu geübtes Ohr dabey empfindet, ſo iſt es nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die Sache würklich ſo ſey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Geſänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, itzt noch ſo können geſungen werden, wie ſie ehemals würklich geſungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch itzt in katholiſchen Kirchen übliche Geſänge ein hohes Alter von tauſend Jahren und darüber haben, iſt nicht unwahrſcheinlich.

*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

Bey allen dieſen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern ſchönen Künſte auf einen ſo hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch dieſe in ihrer vollen Stärke und Schönheit ſollten beſeſſen haben; beſonders, da ſie ſo große Liebhaber des Geſanges waren. Freylich mögen die griechiſchen Geſänge eben ſo ſehr von den heutigen unterſchieden geweſen ſeyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verſchieden ſind. Ob aber unſre Art jener vorzuziehen ſey, iſt eine andre Frage.

Gewiß iſt dieſes, daß die Geſänge der Alten weit einfacher geweſen ſind, als unſere Opernarien; und aller Wahrſcheinlichkeit nach haben die Alten die vielſtimmige Muſik, da eine Hauptſtimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Geſänge, die aus vielen würklich ſingenden Stimmen beſtehen, wie unſre vierſtimmigen Choräle ſind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, ſcheinet Rouſſeau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauſchen der Harmonie den Geſang nicht verdunkelt, ſo dienet ſie ungemein den Charakter u. Ausdruk eines Stüks zu verſtärken. Aber unſere Coloraturen, Paſſagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unſrer künſtlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit ſicherlich verachtet haben, wenn er ſie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch ſchon einige ſpätere Schriftſteller unter den Alten über den Verfall ihrer Muſik, den Ueppigkeit und bloße Wolluſt des Gehörs ſollen verurſacht haben. Was von der Beredſamkeit angemerkt worden, daß ſie allmählig geſunken ſey, nachdem man nicht mehr aus würklicher Nothwendigkeit zu überreden, ſondern nur Nachahmung und in der Abſicht für einen ſchönen Geiſt gehalten zu werden, mehr ſchöne, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Muſik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen führet nothwendig auf tauſend Abwege, weil bald jeder Menſch ſeine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorſatz zu rühren, dieſe oder jene beſtimmte Leidenſchaft zu erweken, führet ſicher. Denn in jedem beſondern Fall iſt nur ein Weg, der mitten in das Herz führt. Wenn der Tonſetzer ſich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder ſchmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, ſo weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird alſo der Muſik, die in den ſchönſten Zeiten Griechenlands in ihrer Art ſo vollkommen mag geweſen ſeyn, als irgend eine andere der ſchönen Künſte, auch bey der Ausartung des griechiſchen Geſchmaks nicht beſſer gegangen ſeyn, als dieſen; und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie allmählig von ihrem erſten Zwek abgeführt, und bloß zur Beluſtigung müßiger Menſchen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß ſie in dieſem Zuſtande geweſen ſey, als man anfieng ſie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienſtes in den chriſtlichen Kirchen einzuführen. Dadurch iſt ſie zwar von allen ausſchweifenden Zierrathen und von der theatraliſchen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden.

Denn in jenen Zeiten, da der gute Geſchmak überhaupt beynahe gänzlich erloſchen war, konnte es nicht anders ſeyn, als daß auch die Muſik von der allgemeinen Barberey angeſtekt werden mußte. Sie wird, wie die Wiſſenſchaften, blos in den Händen unwiſſender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben ſeyn, wo ſie nothwendig ihre beſte Kraft verlieren mußte.

Doch iſt in dieſen finſtern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbeſſerung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, **Guido von Arezzo**, wie man durchgehends dafür hält, das Linienſyſtem, um die Töne, die vorher blos durch Buchſtaben, die man über die Sylben ſetzte, angedeutet wurden, durch die verſchiedene Lage auf demſelben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieſer höchſtglüklichen Erfindung entſtund nachher, durch allmählige Zuſätze und Verbeſſerungen, die itzt übliche Art die Töne in Noten zu ſchreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach ſeiner Höhe und Tiefe, ſondern auch nach ſeiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine ſehr bequeme Weiſe kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonſtüks erſtaunlich erleichtert, und eben darum auch die Muſik ſelbſt in ihren weſentlichen Theilen befördert hat. Im vierzehnten Jahrhundert ſoll die Art ein Tonſtük durch Noten zu bezeichnen, durch einen franzöſiſchen Doktor der freyen Künſte, **Jean de Meurs** oder **de Muris** noch mehr vervollkommnet worden ſeyn. Wenigſtens ſchreibet man ihm die Erfindung der verſchiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeiget wird, zu; woran aber Rouſſeau, wie es ſcheint, nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es ſcheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und deſſen, was ſonſt zum Schreiben der Tonſtüke gehöret, erſt in dem nächſt verfloſſenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbeſſerungen der Kunſt, in Abſicht auf das Weſentliche derſelben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserleſener Geſänge aus verſchiedenen Zeiten, nach der itzigen Art in Noten geſchrieben, herausgeben wird, damit ſie mit Fertigkeit können geſungen, und folglich richtig beurtheilt werden. Die oben angeführte Nachricht des **P. Gerberts** läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hoffnung. Am ſicherſten aber wäre dieſe Arbeit von dem berühmten Pater **Martini** in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beſchaffenheit der Muſik in den mittlern Zeiten noch wiſſen, betrifft faſt allein den Kirchengeſang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man ſehr wenig; und doch würde man uns auch ſolche vorlegen müſſen, wenn wir von der Beſchaffenheit der ältern Muſik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es ſcheinet, daß man bis ins ſechszehnte Jahrhundert die diatoniſche Tonleiter der Alten, in Abſicht auf das Harmoniſche darin, ohne andere Veränderung als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Abſicht auf die Modulation iſt man leidiglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieſelbe Zeit

ſtehen geblieben. Erſt in erwähntem Jahrhundert ſcheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu ſeyn, wodurch jeder Ton in ſeinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe dieſe halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den ſogenannten Kirchentönen *) moduliren. Spielte man in der joniſchen Tonart, oder nach itziger Art zu ſprechen aus C, ſo war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, ſo wenig als aus A, oder der äoliſchen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte geſpielt werden. Doch iſt bis jtzt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, ſo neu ſie auch iſt, nicht beſtimmt. Vermuthlich ſind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, ſondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch ſind die chromatiſchen und enharmoniſchen Gänge in die Muſik eingeführt, und daher iſt auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem ſechszehnten Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiſte zum Wachsthum der Muſik beygetragen. Es ſcheinet auch, daß der vielſtimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Muſik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Muſik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künſte der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatiſche Verzierungen in den Geſang zu bringen. Dadurch iſt allmählig die ſogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Muſik aufgekommen. Es iſt nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodiſche Sprache der Leidenſchaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede ſeyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein ſo großer Mißbrauch iſt gemacht worden, daß die Muſik gegenwärtig in Gefahr ſteht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den erſten Jahren des gegenwärtigen iſt die Reinigkeit des Satzes in Abſicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodiſchen Fortſchreitungen auf das Höchſte getrieben worden; und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernſthaften Kirchengeſang höchſt nothwendig ſey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geſchätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch beſonders die Kirchenmuſik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Geſanges ausdrükend und bedeutend ſeyn ſoll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodiſchen Erfindung, und ſelbſt durch kluge Uebertretung der ſtrengen harmoniſchen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meiſter wiſſen dieſe Vortheile zu nutzen.

Daß die Muſik in den neuern Zeiten dem ſchönen und ſehr geſchmeidigen Genie, und der feinen Empfindſamkeit der Italiäner das meiſte zu danken habe, iſt keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien iſt das meiſte, wodurch

*) S. Tonarten der Alten.

durch der wahre Geſchmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts ſagenden und blos das Ohr kützelnden Melodien, in die Kunſt gekommen. Schwerlich werden die meiſten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutſche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unſrer Nation das Recht wiederfahren laſſen, das ihr in Abſicht auf die Muſik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit geſtehen, daß unſre Bache, Händel, Graun, Haſſe in die Claſſe der Männer gehören, die der heutigen Muſik die größte Ehre machen. Händel hat, nicht ſeine bewundrungswürdige Kunſt, ſondern blos die Ausbreitung ſeines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch ſeinen Aufenthalt in England den Nationalſtolz dieſer ſonderbaren Nation, intereſſirt hat: hätte er alles gethan, was er würklich gethan hat, ſo würde ſeiner kaum erwähnt werden, wenn blos ſeine Werke, ohne ſeine Perſon nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Geſanges alle übertrifft, und an Richtigkeit u. Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachſteht, iſt außer Deutſchland faſt gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunſt iſt bis itzt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geſchrieben worden. Selbſt das, was die Harmonie betrifft, iſt nicht aus zuverläßigen Grundſätzen hergeleitet worden. Das wichtigſte Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das ſeyn, was der Berliniſche Tonſetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erſt der zweyte Theil deſſelben wird an das Licht getreten ſeyn *). Schon im erſten Theile iſt die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin ſie, nicht in den Tonſtüken großer Meiſter, ſondern in den theoretiſchen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht geſetzt worden. In dieſem ganzen Werke bin ich überall den harmoniſchen Regeln dieſes Mannes, ſoweit ich ſie einzuſehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemſte Ort ſeyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über dieſe Kunſt hier und da bemerkt habe, aus dem Unterricht gefloſſen iſt, den mir dieſer in ſeiner Kunſt höchſt erfahrne und ſcharfſinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

* *

Schriften der Alten über die Muſik, und zwar von Griechen: Ariſtoxenus (3630. ἁρμονικων στοιχειων ſ. elementor. harm. lib. III. mit den Harm. des Ptolemäus, und dem Ariſtoteliſchen Fragmente, de objecto auditus, lat. von Ant. Gogavius, Ven. 1562. 4. Mit dem Manual. Harmon. des Nicomachus, und den Introduct. harm. des Alypius, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. und im 1ten Bd der Antiquae Muſ. Auctor. ſeptem, gr. und lat. von Marc. Meibom, Amſtel. 1652. 4. 2 Bd. Erläuterungsſchriften: Il Patritio, ovvero de' Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno, da Erc. Bottrigari, Cav. Bol. Bol. 1593. 4.) — Euklides (3697. I) Εισαγωγη ἁρμονικη, zuerſt lat. durch G.

*) Der erſte Theil iſt unter dem Titel: „Die Kunſt des reinen Satzes in der Muſik," herausgekommen.

G. Valla, unter dem Titel von Cleonidae Harm. Introductori .... Ven. 1497. f. Unter dem Nahmen des Euklides, gr. und lat. durch Joh. Pena, Lutet. 1557. 4. Von Conr. Daſypodius, mit den übrigen Schriften des Euklides, gr. und lat. Argent. 1571. 8. Von M. Meibom gr. und lat. bey der vorhin angeführten Ausgabe im 1ten Bd. Amſtel. 1652. 4. Von Dav. Gregory, Oxf. 1703. f. Auch lat. in dem 5ten Bd. N. 8. von Pet. Herigonius Curſ. mathem. Par. 1644. 8. 6 Band. Franzöſ. durch P. Forcadel, Par. 1572. 8. Engliſch in den Letters ... upon ſubjects of Litterat. ... by Ch. Davies, L. 1787. 8. 2 Bde. 1790. 8. 2 Bd. 2) Κατατομὴ Κανόνος, bey den Ausgaben des vorher gehenden Werkes; engl. von Davies, a. a. O. Als Erläuter. gehört hieher des Bernini Euclides explicatus bey deſſen Apiar. univ. Philoſ. mathem. Bon. 1642 und 1645. f.) — Alypius (J. C. 117. Introd. Muſica, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. Gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd. der angef. Ausg.) — Ariſtides Quinctilianus (J. C. 117. De Muſica, Lib. III. bey der von M. Meibom beſorgten Ausg. im 2ten Bande.) — Bacchius (117. Introductio Artis Muſicae, von Fr. Morell, Lut. 1623. 8. gr. und lat. und im 1ten Bd. von M. Meibom. Auch hat Merſenne das Werk ſ. Comment. r. ad ſex prima Gen. capita, Par. 1623. f. gr. beydrucken laſſen, ſo wie eine franz. Ueberſ. davon beſorgt.) Gaudentius (J. C. 120. Introductio harmonica, von Meibom im 1ten Bd. — Nikomachus Geraſenus (Manuale harmon. L. II. gr. von Joh. Meurſius; gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd.) — Plutarchus († 120. Um die Folge der, von M. Meibom zugleich herausgegebenen Schriftſteller nicht zu unterbrechen, ſetze ich das Geſpräch von der Muſik erſt hieher. Im Original findet es ſich in den Opuſc. Ven. 1509. f. gr. Baſ. 1574. f. gr. und in den Werken ex ed. H. Steph. 1572. 8. 13. Bd. Franc. 1620. f. 2 Bd. ex ed. Reiſk. Lipſ. 1774. 8. 10 Bd. ſämmtlich gr. und lat. Ital. von Ant. Gandino, Ven. 1625. f. Franzöſ. durch P. J. Bürette, im 14ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Duodezausg. Als Erläuterungen gehören dazu eben dieſes H. Bürette Examen du traité de Plut. Obſervations touchant l'hiſt. litt. du traité de Plut. Analyſe du traité de Plut. in dem 11ten Bd. Remarq. ſur le Dial. de Plut. im 4ten Bd. Suite des remarques, im 19ten, 23ten, 26ten Bd. Deux diſſertat. ſervant d'epilogue aux remarq. im 26ten Bd. Supplement aux diſſert. in eben dieſem Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Auch ein Ital. Carlo Valgulio, hat in Plutarchi Dial. de Muſica ad Titum Pyrrhinum, Ven. 1532. 8. geſchrieben. — Theon von Smyrna (J. C. 117. Das von ihm übrige Fragment über Arithmetik und Muſik gab Ism. Bouillaud, unter dem Titel: Th. Sm. eor. quae in Mathem. ad Plat. lectionem utilia ſunt, Expoſitio... Lut. 1644. 4. gr. und lat. heraus.) — Claudius Ptolemäus (J. Chr. 120-160. Element. harmonic. Lib. III. lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Lat. und gr. von Joh. Wallis, mit einem Anhange, de Veterum Harmon. ad hodiernam comparata, Oxon. 1682. 4. und mit dem Commentar des Porphyrius im 3ten Bd. ſeiner Werke, ebend. 1699. fol. Bey eben dieſer Ausg. finden ſich auch die Scolia in Ptol. lib. von Barlaam, einem Mönche aus dem 14ten Jahrh. Und als Erläuterung kann die Abhandl. des Doni, Del ſintono Didimo o di Tolomeo, im 1ten Bd. S. 349 ſ. W. und einige Stellen im Salinas, De Muſ. Lib.

IV.

IV. c. 25. ſo wie mehrere der lettres ... upon ſubjects of Litterat... by Ch. Davies, Lond 1787 und 1790. 8. 2 Bde. angeſehen werden.) — Lucian (J. C. 180. Harmonides ſ. Encom. Muſic. in den Werken, als Flor. 1496. f. gr. Ed. pr. Salm. 1619. 8. 2 Bd. gr und lat. Amſt. ex ed. Graev. 1687. 8. 2 Bd. gr. und lat. ex ed. Reitzii 1743. 4. 4 Bd. gr. und lat. Einzeln, Par. 1550. 4. griech.) — Mich. Conſt. Pſellus (1105. Compendium IV. Artium, Ven. 1532. 8. gr. Baſ. 1556. 8. gr. und lat. Lipſ. 1590. 8. gr. und lat. Lugd. Bat. 1647. 8. gr. und lat. Das, was die Muſik angehet, findet ſich einzeln, lat. bey des Lamp. Alardus Schriftchen, de Muſica Vet. Schleuſ. 1638. 12. und deutſch in Mitzlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. St. 2. S. 171-200.) — Ein Verzeichniß der nicht auf uns gekommenen, griechiſchen Schriften von der Muſik, findet ſich, unter andern, in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 10.) — Man. Bryennius (J. C. 1320. Αρμονικων lib. III. bey Joh. Wallis vorhin angeführten Ausgabe des Ptolemäus.) — —

Von Römern: Martianus Capella (457. Das 9te Buch ſeines Werkes, de Nuptiis Philologiae et Mercurii, Parm. 1494. f. Ed. pr. Lugd. Bat. ex ed. Grotii 1599. 8. handelt von der Muſik, und findet ſich einzeln in dem 2ten Band der vorhin angezeigten Meibomſchen Ausgabe der ſieben alten Schriftſteller von der Muſik, Amſtel. 1652. 4. Es iſt iſt nichts als Auszug aus dem Werke des Ariſtides Quinctilianus; aber methodiſcher und deutlicher, als das Original. Als Erläuter. gehört dazu des Remigius Altiſiodorenſis, oder Remi von Auxerre, aus dem 9ten Jahrh. Muſica, in der bekannten Gerbertſchen Samml. Bd. 1. S 63.) — Aurelius Auguſtinus († 430. De Muſica Lib. VI. in den verſchiedenen Ausg. ſ. Werke, einzeln, Baſ 1521. das Werk handelt blos von den metriſchen und rhythmiſchen Regeln der Muſik, und iſt in Frag- und Antworten abgefaßt.) — Anicius Manl. Torq. Sever. Boethius (524. De Muſica, V. in ſeinen Operibus, Baſil. 1570. f. 2 Bd.) — Aurelius Caſſiodorus († 575. Inſtitut. Muſicae, in ſeinen Oper. Rothom. 1679. fol 2 Bd. Ven. 1729. f 2 Bd. und bey Gerbert, Bd. 1. S. 14.) — Jord. Nemorarius (1200. In ſ. W. Par. 1503. f. findet ſich eine Arithmetica Muſica, und ein Epit. in Arithm. Boetii) — Auſſer dieſen handeln noch gelegentlich, unter den alten Schriftſtellern, von der Muſik, und Dingen, die Muſik betreffend, Ariſtoteles, Polybius, Athenäus, Pollux, Vitruvius (vorzüglich im 4ten Kap. des 5ten Buches, De Harmonia ſecundum Ariſtoxeni traditionem, S. 83. Edit. Laet; wozu, ſo wie zu einzeln Stellen des folgenden Kap M. Meibom, unter mehrern, einen Commentar geliefert hat, welcher ſich, ebend. S. 254. findet.) Macrobius u. v. a. m. von welchen, unter andern, La Borte in dem 3ten Kap. des 5ten Buches ſ. Eſſai ſur la Muſique, Bd. 3. S. 133 u. f. ein, obgleich unvollſtändiges, und höchſt verwirrtes, und Hr. Forkel, in ſ. Allg. Litteratur. der Muſik, S 44. ein ſehr gutes Verzeichniß geliefert hat. — —

Ueber- und von der Muſik der Alten überhaupt: und zwar vorzüglich von der Muſik der Griechen und Römer: Lud. Coelius Rhodiginus oder Richter († 1520. In ſ. Lection. antiq. Lib. XXX handelt das 9te Buch, und mehrere Kap in andern Büchern von der Muſik der Alten, und enthält ſehr gute Erläuter. darüber.) — Raph. Volateranus († 1521. In ſ. Comment. urb. Lib.

XXXVIII. Frcft. 1603. fol. handelt das 13te, 15te, 16te, 18te, 19te und 20te Buch von alten Muſikern und Dichtern, und das 35te von muſikal. Inſtrumenten, Tänzern, u. d. m.) — Andr. Matth. Aquaviva (Von ſ. Commentar. in Plutar. de virtute morali, Neap. 1526. f. verm. unter dem Titel: Illuſtr. et exquiſit. Diſput. Lib. IV. Helen. 1609. 4. handeln die 22 Kap. des erſten Buches von den Tönen, Tonarten, Syſtemen, Klanggeſchlechtern der Griechen, und beſonders von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Muſik gemacht hat) — Fabius Paulinus (Der größte Theil ſ. Hebdomad. de numero ſeptenar. Lib. VII. Ven. 1589. 4. enthält Erläut. über muſikal. Begriffe der Alten.) — Joh. Textor, oder Raviſius (Verſch. Kap. des 4ten Buches ſ. Theatr. poet. et hiſtor. Baſ. 1592. 4. handeln von der Muſik und den muſikal. Inſtr. der Alten.) — Ever. Feith In ſ. Antiq. Homer. (ſ. den Art. Homer, S. 643) handelt das 4te Kap. des 4ten Buches, De Muſica.) — Joh. Selden (Bey ſeiner Ausg. der ſo genannten Arundelſchen Marmor (ſ. Art. Aufſchrift,) kommen allerhand Erläuterungen über einige Muſiker und muſikal. Inſtrumente der Alten vor.) — Lambert Alardus (De veter. Muſica Lib. ſing. . . . . Schleuſ. 1636. 12. das Werk beſteht aus 29 Kap.) — Jul. Ceſ. Scaliger (In dem 1ten Buche ſ. Poetik wird hin und wieder von der Muſik der Alten gehandelt.) — Gerh. Joh. Voſſius (Das 2te und 3te Buch. ſ. Inſtit. poet. Amſtel. 1647. 4. enthält mancherley von der Muſik der Griechen, in ſo fern ſolche mit der Poeſie, und den theatrol. Vorſtellungen verbunden war. Auch ſ. De Artis poet. nat. ac conſtitut. Lib. Amſt. 1647. 4. ſo wie ſ. De Quatuor Art. popul. Lib. ebend. 1650. 4. (Cap. 4. 19. 20. 21. 22.) und ſ. De univ. Matheſ. nat. ac conſtit. Lib. ebend. 1650 handeln a. m. St. von der Muſik der Alten, oder von der Muſik nach griechiſchen Grundſätzen.) — Joh. G. Ebeling (Archaeol. Orphic. ſ. Antiquit. Muſicae, Ged. 1657. gehen nur bis aufs J. 3920. und ſind leeres Geſchwätz.) — Edm. Chilmead (De Muſica ant. graeca, bey der Ausg. des Aratus, Oxon. 1672. 8.) — Joh. Phil. Pfeiffer (Das 64te Kap. des 2ten Buches ſ. Antiquit. Graec. Regiom. 1689. 4. handelt von der Muſik der Griechen.) — Rene Ouvrad (Ihm wird eine Hiſtor. Muſic. apd. Hebr. Graecos et Romanos zugeſchrieben, von welcher ſich aber nirgends beſtimmte Nachrichten finden.) — Cl. Franc. Fraguier (Examen d'un paſſage de Platon ſur la Muſique, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im 2ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beytr. S. 45. Eine mißverſtandene Stelle im Plato, De Leg. Lib. VII. S. 637. C. vergl. mit dem Protagoras, S. 189. Ed. Fic. Lugd. B. 1590. f. hat den Verf. verleitet, den Alten die Kenntniß unſrer Harmonie zuzuſchreiben.) — P. J. Bürette (Auſſer den, bereits angef. Erläuter. über die Schrift des Plutarch, finden ſich von ihm in den Mem. et Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. eine Diſſert. ſur la Symph. des Anc. Bd. 5. S. 151. Diſſert. où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Muſ. des Anc. ne prouvent point qu'elle fut auſſi parfaite à la nôtre; Diſſert. ſur la Rhythme de l'anc. Muſique; Diſſert. ſur la Melopée de l'anc. Muſique; Addit. à la Diſſert. ſur la Melopée, ebend. im 7ten Bde. S. 205 u f. Diſc. dans lequel on rend compte de divers ouvrages mod. touchant l'anc. Muſique, im 10ten Bde. (Gegen die, in der Folge vorkommenden Schriften des Chateauneuf und Bougeant)

geant) Nouv. reflex. ſur la Symphonie des Anc. im 11ten Bde. der Duodezausg.) — Abt Chateauneuf (Dial. ſur la Muſ. des Anc. Par. 1725. 12. mit einer Vorrede von Morabin, und im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — Ungen. (Obſervat. ſur la Muſique, la Lyre et la flute des Anc. im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — Guil. Hyac. Bougeant (Nouv. Conjectures ſur la Muſ. des Grecs et des Latins, in dem Mem. de Trev. Jul. 1725.) — Lamb. Bos (In ſ. Antiq. graec. praec. atticar. Deſcript. Fran. 1714. 12. Lipſ. 1767. 8. handeln verſch. Kap. von den griech. Spielen, der gr. Muſik, und gr. Inſtrumenten.) — Was Ch. Rollin in ſ. Hiſt. Anc. Liv. II ch. 6 von der Muſik der Alten ſagt, find't ſich Deutſch von G. Wenzky, im 5ten Bd. S. 636. der Mitzlerſchen Bibl. — Angel. Mar. Ricci (Von ſ. Diſſert. homer. Flor. 1741. 4. handelt eine de Achille Cithara canente, veterique Graec. Muſ. und eine de Muſica virili et effeminata graecor.) — Montucla (In ſ. Hiſt. des Mathematiques, Par. 1758. 4. 2 Bde. findet ſich eine kurze, aber ſehr ſeichte Geſch. der griech. Muſik.) — J. Jortin (Letter concerning the Muſik of the Anc. bey der dritten Ausg. von Artſons Eſſ on muſical Expreſſion, und auch in des erſten Tracts, Lond. 1790. 8. 2 Bde.) — Rochefort (Mem. ſur la Muſ. des Anciens, où l'on expoſe le princ. des proport. authentiques, dites de Pythagore, et de divers ſyſtemes de Muſ. chez les Grecs, les Chinois et les Egypt. Avec un Parallèle entre le Syſt. des Egypt. et celui des Mod. Par. 1770. 4. Vielleicht das beßte und bündigſte Werk über die alte Muſik.) — Abt Barthelemi (Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque vers le milieu du IV Siecle avant l'Ere vulgaire, P. 1777. 8. Der Unterr. ſind zweye; die erſte handelt Des ſons, des accords, des genres, des modes, manière de ſolfier, des notes, du rhythme; die zweyte, de la partie morale de la Muſique: Bey aller Gründlichkeit doch einſeitig zum Vortheil der Griechen.) — Ch. Davies (Der 2te, 4te, 9te, 10te, und 11te ſ. Letters to a young Gentleman . . . Lond. 1787. 1790. 8. 2 B. Handelt von der Muſik der Alten.) — Im 2ten Bde. von C. v. Pauw (Recherches ſur les Grecs, Berl. 1788. 8. 2 Bde. handelt der 7te Abſchn vom Zuſtande der Künſte zu Athen, und folglich auch von dem Zuſtande der Muſik daſelbſt.) — — Von den harmonikaliſchen Theilen der griechiſchen und römiſchen Muſik: Franchinus Gafor oder Gafurius (1) Theor. Opus harmonicae diſcipl. Neap. 1480. Mediol. 1492. f. Das Werk beſteht aus 5 Büchern. 2) Angel. ac divinum Opus Muſicae . . . . Mediol. 1508. f. ebenfalls aus 5, aber italieniſch geſch. Büchern, deren Innhalt mit dem Innhalt der vorigen ſehr übereinkommt. 3) De Harmonia Muſicor. Inſtrumentor. Mediol. 1518. f. Vier Bücher, deren Inhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 77 u. f. angegeben iſt.) — Ponce de Thyard Solitaire ſecond, ou Proſe de la Muſique, Lyon 1555. f. In Geſpr. abgefaßt.) — Luigi Dentice (Due Dialogi della Muſica, Nap. 1552. Rom. 1553. 4.) — Franc Patricio (In der Deca iſtoriale ſ. Poetica, Fer. 1586. 4. handelt das 5te ‒ 7te Buch von der Art und Weiſe des griech. Geſanges und den gr. Tetrachorden. Eine Widerlegung ſeiner Behauptungen findet ſich in der, vorher, bey dem Ariſtoxenus, angezeigten Schriſt des Bottrigari; und eine Vertheidigung derſelben in den Conſideraz. muſic. des P. Giann Artuſi, bey dem 2ten Th. ſ. Imperfettione della moderna Muſica,

Muſica, Ven. 1603. f. — Giorb. Doni (In der unter dem Titel, Lyra Barbarina, o ſiano Tratt. di Muſica antica . . . Flor. 1743-1763. f. 2 Bde. mit Kupf. erſchienenen Samml. ſ. W finden ſich verſchiedene hieher gehörige Abhandl. als Sopra il Genere enarmonico; Diſcordo del Syntono di Didimo e di Tolomeo; del Diaton. equabile di Tolomeo; quale ſpezie di Diat. ſi uſaſſe dagli Antichi e quale oggi ſi pratichi; Progymnaſtica Muſic. pars veter. reſtituta et ad hodiernam praxin redacta, Lib. II. S. übrigens die Folge dieſes Art. und den Art. Tonarten der Alten.) — Andr. du Cerceau (Diſſertat. . . . où l'on explique . . ce qui regarde le Tetrachor e des Grecs in den Mem. de Trevoux, Bd. 52. S. 100. 284. 605. Bd. 53. S. 1223 und 1420. Gegen dieſe Erklärung erſchienen in dem Journal des Savans, May 1728 reflexions, welche dem Burette zugeſchrieben werden, und darauf von du Cerceau eine Reponſe à une objection, in jenen Memoires Bd. 55. S. 2085. 2189. Bd. 56. S. 69. 234. Auch gehört hieher eine Replique auf die Reponſe im Journ. des Sçavans, Bd. 88. S. 380.) — Joh. Chrſtph. Pepuſch (Of the various Genera and Spec. of Muſic among the Anc. with ſome obſervat. concern. their ſcale, in den Phil. Transact. vom J. 1746. Bd. 44. S. 266.) — Abt Rouſſier (Lettre à l'Auteur du Journ. des beaux Arts et des Scienc. . . . in dieſem Journ. v. J. 1770 und einzeln 12. Seconde lettre, ebend. v. J. 1771. handeln von den muſikal Verhältniſſen.) — De la Borde (Mem. ſur les proport. muſicales, le Genre énarmonique des Grecs et celui des modernes . . . avec les obſervat. de Mr. Vandremonde, et les remarq. de l'abbé Rouſſier, Par. 1781. 4.) — John Keeble (The Theory of Harmonics, or an illuſtrat. of the grec. Harmonica, I. as it is maintained by Euclid, Ariſtoxenus and Bacchus ſen II. as it is eſtabliſhed on the doctrine of the ratio: in which are explained the two Diagr. of Gaudentius and the Pytagor. numbers in Nicomachus . . . Lond. 1784. 4. —— Ueber die Kenntniß der Alten von der vielſtimmigen Muſik: Fdr. Wilh. Marpurg (Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher Zeit dieſelbe zur Vollkommenheit gebracht worden, in ſ. hiſtor krit. Beytr. Bd. 2 S. 273.) — Chabanon (Conjectures ſur l'introduction des Accordr dans la Muſ. des Anc. im 35ten Bde. der Mem. de l'Acad des Inſcript. Quartausg. Dem Verf. zu Folge iſt der Gebrauch der paraphoniſchen Töne, deren Gaudentius erwähnt, als der erſte Anfang des Contrapunktes zu betrachten: eine Meynung, welche lange vorher ſchon Marpurg äußerte. Uebrigens iſt die Bemerkung des Verf. daß, ſo lange das Enharmoniſche Klanggeſchlecht, ſo bewundert und beliebt war, als es im Plato, Ariſtoxenus, u. a. m. erſcheint, keine Verſuche in der Harmonie Statt finden konnten, weil enharmoniſchen Melodien ſich kein Fundamentalbaaß geben läßt, ſehr gegründet). — Rochefort (Recherches ſur la Symphonie des Anciens, im 41ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. worin der Verf behauptet, daß zwar die Griechen nicht ſo weit, als die Neuern, die Kunſt des Contrapunctes getrieben hätten, aber doch nicht ſo ganz unbekannt, als man gewöhnlich glaubt, damit geweſen wären.) — Louis de Chaſtelux (Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 225. Ueber die unvollkommenen Begriffe der Griechen von der Harmonie.) — S. übrigens die Art.

Contrapunkt, und Harmonie, — Von den Wirkungen der alten Muſik: D. Joan 4te K. v. Portugal (Defenſa de la Muſica moderna contra la errada opinion del Obiſpo Cyrillo Franco, Lisb. 1649. 4. Ital. Perug. 1666. 4.) — John Wallis (On the ſtrange effects reported of Muſik in former times, in den Philoſ. Transact. v. J. 1698. N. 243. Bey dieſer, ſo wie bey mehrern Unterſuchungen, über die Wirkungen der Muſik, ſcheint vergeſſen worden zu ſeyn, daß dieſe Wirkungen nie ganz allein von dem Subjectiven, ſondern auch von dem Objectiven, von der Art und dem Grade der Cultur des Hörenden, abhängen.) — — Von dem Gebrauch der Muſik bey der Erziehung der Griechen: Auſſer dem, was einige Litteratoren, als P. Camerarius, in den Hor. ſubſecis. Cent. I. c. 18. Herm. Conring in ſ. Werken, u. a. m. davon beybringen, handeln beſonders davon: Fr. Mar. Colle (Diſſertaz. ſopra il Queſito: Dimoſtrare che coſa foſſe, e quanta parte aveſſe la Muſica nell' educazione de Greci, qual era la forza di una ſi fatta iſtituzione e qual vantaggio ſperar ſi poteſſe, ſe foſſe introdotta nel piano della moderna educazione, Mant. 1775. 4.) — — Giov. Sacchi (Della natura e perfezzione della antica Muſica de Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della noſtra, applicandalo ſecondo il loro eſempio alla educazione de Giovani, Diſſ. III. Mil. 1778. 8. In der erſten Diſſertation wird von dem Unterſchiede zwiſchen der griechiſchen und unſrer Muſik; in der 2ten die Frage, von den Vorzügen derſeinen und andern, und in der 3ten von dem Nutzen der Muſik bey der Erziehung gehandelt.) — — Vergleichungen zwiſchen der alten und neuen Muſik: Vincent. Galilei (Dial. della Muſica antica e moderna . . . Fir. 1581. 1602. f. Ganz zum Vortheile der alten Muſik, aber eigentlich gegen einige Behauptungen des Zarlino gerichtet.) — Giovmar. Artuſi (Delle imperfettioni della moderna Muſica Rag. dui . . . Ven. 1600. und 1603. f. Auch zu Gunſten der alten Muſik. Noch gehören eben dieſes Verf. Conſiderazioni muſicali bey der 2ten Ausgabe des vorher gehenden Werkes hieher.) — Girol. Mey (Diſc. ſopra la Muſica ant. e moderna, Ven. 1602. 4.) — Gior. Mazzaſero (Dial. ſopra la Muſica ant. e moderna. Unter dieſem Titel kommt das Werk in des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 417. Anm. x. Ausg. von 1753. 4. aber ohne Beſtimmung des Druckortes und der Jahrszahl vor.) — Giovb. Doni (De praeſtantia Muſic. vet. Lib. III. . . . Flor. 1647. 4. und im 1ten Bde. ſ. Lyra Barbarina. Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und, einige Vorliebe für die griech. Muſik abgerechnet, mit vieler Gründlichkeit geſchrieben. Auch gehört noch deſſen Diſc. . . . ſopra la Muſica antica e il cantar bene, im 2ten Bde. S. 233. ſ. W. hieher.) — Joh. Riſt (In ſ. Erbaulichen Monatsgeſpr. wird, in der Aprilunterredung S. 157 u. f. von der alten und neuen Muſik gehandelt.) — Joh. Riemer (De proportione muſic. Veter. et noſtra, Diſp. Jen. 1673. 4.) — Will Temple (In ſ. bekannten Eſſay upon anc. and modern Learning, wird der alten Muſik der Vorzug vor der neuern gegeben.) — Cl. Perrault (Im 2ten Bd. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 12. 4 Bde. findet ſich eine Abhandl De la Muſique des Anc. worin den Alten die Kenntniß der Harmonie abgeſprochen wird.) — In F. G. Feyjoos Cartas eruditas y curioſas, Mad. 1742. 4. 5 Bde. findet ſich, Bd. 1. eine Vergleichung zwiſchen der alten und neuen Muſik, welche

welche auch in die engl. Ueberſ. derſelben (Eſſays) 1778. 8. aufgenommen iſt. — Saunier de Beaumont (Lettre ſur la Muſique anc. e moderne, Par. 1743. 12.) — Franc. Proredi (Paragone della Muſ. antica e della moderna, Ragion. IV. in dem 50ten Bde. der Racc. d'opuſcoli ſcient. e filol. Ven. 1754. 8. Der Verf. behauptet mit mehrern, daß in dem ſogenannten Kirchengeſange ſich die wahre alte griechiſche Muſik erhalten habe, und dieſer dem neuern vorzuziehen ſey.) — G. H. Martini (Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunſt der Alten nie entſcheidend ſeyn können, Regensb. 1764. 8.) — Saverio Mattei (Lettere . . . in cui ſi propongono vicendevolmente e ſi ſciolgono varj dubbi . . . intorno alla Muſ. ant. e moderna, in dem 8ten Bde. der Diſſertaz. prelim. alla Traduz. de' Salmi, Pad. 1780. 8. Die Briefe ſind von mehrern Verf. als dem Biſchofe v. Piſtoja, und Metaſtaſio; und die Verf. ſchrieben den Griechen die Kenntniß der vielſtimmigen Muſik zu.) — D. Gianrinaldo Carli (Im 14ten Bd. S. 329 ſ. Opere, Mil. 1786. 8. finden ſich Oſſervaz. ſulla Muſ. ant. e mod. worin den Alten die Kenntniß des Contrapunctes zugeſtanden wird.) — — Beſondre Erklärung der Kunſtwörter der alten griechiſchen Muſik finden ſich in mehrern Wörterbüchern, als in des Bernh. Baldus Lex. Vitruv. Aug. Vind. 1612. 4. In Had. Junius Lex. gr. lat. Antv. 1583 8. In Rud. Goklenius Lex. philoſ. Frcft. 1613. 4. In M. Martini Lex. philol. Amſt. 1623. und 1701. fol. In des Du Cange Gloſſar. u. a. m. Auch iſt von Giovb. Martini ein Onomaſt. ſ. Synopſ. muſicar. graecar. atque obſcurar. vocum cum ear. interpretatione, ex oper. J. Bapt. Donii dem 2ten Bde. der Werke des letztern, S. 268 u. f. beygefügt. — — Schriften vermiſchten Innhaltes über die Muſik der Alten: Pet. Fabre (Agoniſticon, ſ. de athl. ludisque Veter. gymnic. muſicis atque circenſ. Lugd. 1592. 4.) — Sev. Caſſius (De Induſtria Orphei circa ſtud. Muſic. Franc. 1608.) — Carl Seb. Zeidler (Diſſert. epiſtol. de veter. Philoſ. Studio muſico, Nor. 1745. 4.) — G. H. Martini (Von den Odeen der Alten, Leipz. 1767. 8. Von den muſikal. Wettſtreiten der Alten, im 7ten Bd. S. 1. u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — C. C. L. Hirſchfeld (Plan der Geſch. der Poeſie, Beredſ. Muſik Mahl. und Bildhauerkſt. unter den Griechen, Kiel 1770. 8.) — C. G. Heyne (De litterar. artiumque inter antiq. Graec. conditione, quatenus illa ex Muſar. aliorumque deor nominibus muniisque intelligitur, Gott. 1772. f. und im 2ten Bd. der Opuſc. acad.) — D. Tiedemann (Einige Anmerk. über die pythagor. Muſik, im 3ten Bd. von N. Forkels Muſik. krit. Bibl.) — — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden Geſchichtbücher von Muſik überhaupt. — — Auch gehören hieher noch verſchiedene, von den griechiſchen Wettſtreiten handelnde, bey dem Art. Pindar angeführte Schriften. — — Die über die Inſtrumente der Alten geſchriebenen Werke finden ſich, bey dem Art. Inſtrumentalmuſik.

Von der Muſik der Hebräer überhaupt: Auſſer dem, was in den, in der Folge vorkommenden, allgem. Geſchichtbüchern von der Muſik ſich hierüber findet, handeln davon: Blaſius Ugolinus (Tract. de Muſ. veter. Hebraeor. excerpt. ex Schilte Haggiborim, im 32ten Bde von deſſen Theſ. Antiq. ſacrar. Ven. 1744 - 1769. fol. 34 Bde. Joh. Heinr. Otho (Spec. Muſ. ex Lex. rabbin. excerptum, ebend. S. 491.)

— Cyprian de la Huerga (De ratione Muſic. et Inſtrument. uſu apd. Veter. Hebraeos. Alcala...) — Lodov. S. Franceſco (Globus canonum et arcanorum linguae ſ. et div. ſcript. R. 1586.) — Maria Merſenne (In ſ. Quaeſt. celeb. in Geneſ. Par. 1623. f. handelt die 56te und 57te Quaeſt. von den Inſtrum. deren die alten Hebräer und Griechen ſich bedienten, und von der Kraft der alten ſo wohl als der neuern Muſik.) — Athan. Kircher (In ſ. Muſurgia univerſ. Rom. 1650. f. handelt das 4te und 5te Kap. des 2ten Buches im erſten Bde. von der Muſik, den Inſtrumenten, den Pſalmen der Hebräer.) — Jul. Bartolocci (De Hebraeor. Muſica und de Pſalmor. Libro, de Pſalmis und Muſic. Inſtrum. in des Verf. Bibl. Rabbin. R. 1675. und 1693. f. 4 Th. Th. 4. S. 472. und Th. 2. S. 184.) — Bern. Lamy (In des Verſ. Apparat. ad intell. ſacr. Biblia 1687. f. 1723. 4. findet ſich eine Diſſert. de Levitis Cantoribus etc. de Hebraeor. Cant. Muſ. et Inſtrum. die auch in den 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacr. des Ugolini aufgenommen worden iſt.) — Salom. van Til (Digt-Sangen Speelkonſt, ſoo der Ouden, als byſonder der Hebreen ... Dortr. 1692. 4. Deutſch, Leipz. 1706. 1714. 4. Lat. im 6ten Bde. von J. G. Fabricius Theſaur. Antiq. Ebraic. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte von dem Urſpr. und Fortg. der erwähnten Künſte, der zweyte von der Poeſie der Hebr. und den Pſalmen, der dritte von der Leviten Singübung handelt) — Dan. Lund (De Muſica Hebraeor. ant. Diſſ. Upſ. 1707. 8.) — Ad. Erdm. Mirus (Kurze Fragen aus der Muſica ſacra, worinnen den Liebhabern bey Leſung der Bibl. Hiſtorien eine ſonderbare Nachr. gegeben wird, Görl. 1707. Dresd. 1715. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 8 Kap. enthält.) — Joh. Heinr. Bocriſius (Im 4ten Bd. der Miſcell. Lipſ. S. 56 findet ſich von ihm eine Obſerv. de Muſ. Praeexercitamento Ebraeor. quibus ad divinam ſapientiam ſe praeparabant.) — Chrſtph. Gottl. Schröter Epiſt. gratulator. de Muſ. David et Salomon. Dreſp. 1716. 8.) — Ungen. (De excell. Muſ. ant. Hebraeor. et Inſtrum. muſic. Mon. 1718. 8.) — Joh. Chrſtph. Harenberg (Veri divinique natales Circumc. Jud. Templi Salom. Muſices David. in Sacr. etc. Helmſt. 1720. 4. Commentat. de re Muſ. vetuſtiſſ. ad illuſtrand Script. ſacros et exteros accommod. in dem 2ten Th. des 9ten Bds. der Miſcell. Lipſ. nov. Lipſ. 1752. 8.) — Aug. Calmet (Diſſert. ſur la Muſ. des Anc. et en particulier des Hebreux und Diſſert. ſur les deux termes Lamnazeach et Sela, im 4ten Bd. S. 64. und 14 ſ. Comment. litter. ſur la Bible, Amſt. 1723. 8. und Lat. im 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacrar.) — Bened. Marcello (Die Vorreden zu ſ. Eſtro poet. armonico oder Paraphr. zu 50 Pſalmen, Ven. 1724 ‧ 1727. f. 8 Bde. enthalten mancherley über die Muſik der alten und neuen Hebräer.) — Joh. Mattheſon (Sein Muſikaliſcher Patriot ... Hamb. 1728. 4. handelt größtentheils von der Muſik der Hebräer und den Ueberſchr. der Pſalmen.) — Arth. Bedford (In ſ. Script. Chronolog. demonſtrated by Aſtron. Calculations, Lond. 1730. f. wird auch von der Muſik der Hebräer überhaupt, und im Tempel gehandelt. — Joh. Chrſtph. Speidel (Unverwerfl. Spuren von der alten Davidiſchen Singkunſt, nach ihren deutlich unterſchiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob, ſammt einer Unterſuchung der

Dia-

Dialog. muſicor. und gründl. Anweiſung zur Abtheil. der Pſalmen, Stuttg. 1740. 4. — Joach. Chrſtph. Bodenburg (Von der Muſik der Alten, ſonderlich der Ebräer, und von den berühmteſten Tonkünſtlern des Alterthumes, Berl. 1745. 4.) — Aug. Fdr. Pfeiffer (Ueber die Muſik der alten Ebräer, Erl. 1779. 4.) — Sav. Mattei (Von ſ. Diſſertaz. prelim. alla traduz. de' Salmi, Nap. 1780. 8. 8 Bde. handelt die 9te des erſten Bandes Della muſ. ant. e della neceſſità delle notizie alla Muſica appertenenti, per ben intendere e tradurre i Salmi; die 12te des 2ten Bds. della Salmodia degli Ebrei, und die 18te im 6ten Bde. della Filoſ. della Muſ. o ſia la Muſica de' Salmi; aber alles ohne tiefe Sachkenntniß.)— Sam. Theoph. Wald (Hiſtor. artis Muſicae, Spec. Hal. 1781. 4. in drey Abſchn. welche ſich vorzüglich mit der Muſik der Hebräer beſchäftigen) — De la Motte du Contant (Traité ſur la Poeſie et la Muſique des Hebreux . . . Par. 1781 8. Zur Erklär. der Pſalmen geſchrieben, und nur im 4ten Kap. etwas von der Muſik enthaltend, das obendrein ausgeſchrieben iſt.) — Joh. G. Herder (In ſ. Werke Vom Geiſt der Hebräiſchen Poeſie, Deſſ. 1782 - 1783. 8. 2 Bde. kommt, im 2ten Bde. mancherley von der Muſik der Pſalmen, und von der Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange vor.) — Joſ. Mar. Pulci Doria (In ſ. Hebr. Antiquit. Nap. 1784 - 1785. 4. 2 Bde. handelt das 7te Kap. von der Muſik der Ebräer.) — — Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Hebräer: Der Kirchenvater Hieronymus (Ihm wird eine Epiſtol. . . . de Inſtrum. muſicis zugeſchrieben, welche auch im 9ten Bde. der Antwerper Ausg. ſ. W. ſich findet.) — Joh. Gabr. Drechsler (De Cythara Davidica, Diſſert. Lipſ. 1670. 1712. 4. auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. Deutſch in G. Servilli Lebensbeſch. geiſtlicher Schriftſteller. S. 34.) — Joh. Ad. Glaſer (Exercit. philol. de Inſtrum. Hebr. muſ. Lipſ. 1686. 4.) — Chrſtn. Zoega (De Buccina Hebraeor. Diſſ. Lipſ. 1692.) — Mich. Heinr. Reinhard (De Inſtrum. muſic. Hebraeor. Diſſ. Viteb. 1699. 4.) — Aug. Pfeiffer (In ſ. Oper. philol. Utr. 1704. 4. findet ſich ein Tract. de Neginoth, aliisque Inſtrum. muſic. Hebraeor. welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. aufgenommen worden iſt.) — Chrſtn. Schöttgen (An Inſtrum. Dav. muſic. fuerit utriculus, Progr. Frcft. 1716. 4.) — J. d'Outrein (In ſ. Diſput. de Clangore Evang. wird auch von der Muſik der Hebr. beſonders aber de inſtrum. Magrepha gehandelt, und dieſes findet ſich in Ugolini Theſ. Bd. 32.) — Aug. Calmet (In der bey ſ. Comment. litteral ſur la Bible befindl. Diſſert. ſur la Muſ. des Hebr. kommt auch manches von den Inſtrum. der Hebr. vor, und dieſes iſt beſonders in den Theſ. des Ugolini eingerückt.) — Nic. Sparre (De Muſ. et Cyth. Dav. eiusque effectu, Hafn. 1733. 4.) — C. Innoc. Anſaldus (De forenſi Jud. Buccina Comment. Brix. 1745. 4. Steht gewöhnlich unter den muſikal. Schriften wahrſcheinlicher Weiſe, weil die Hebr. überhaupt ein dergl. Inſtrument hatten) — Conr. Iken (De Tubis Hebraeor. argenteis, Diſp. II. Brem. 1745. 4.) — Joh. Phil. Breidenſtein (Geſpr. von der Pauke und der alten Strafe des Paukens, aus Ebr. 11. 1769. 8.) — — Von den, bey den Pſalmen vorkommenden muſikaliſchen Ausdrücken: Joh. Paſch (Diſſertat. de Selah. Viteb. 1685. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ.) — Chrſtph. Sontag (De Titulis Pſalmor. Sil. 1687. 4) — In J. Bartolocci Bibl. Rabbin. Rom. 1693. f. Th. 4. S.

427 findet ſich eine Abhandl. De voce Sela, welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. S. 679 aufgenommen worden iſt.) — Jac. Haſäus (De Inſcript. Pſalmi vigeſimi ſec. im 23ten Bd des Theſ. Ant. ſacr. des Ugolini) — Heinr. Gottl. Reime (De voce Sela, ebend. S. 727.) — Heinr. Joh. Bytemeiſter (Diſcuſſ. ſententiae M. Reimii de ſignificat. voc. Sela, ebend. S. 731.) — Willh. Irhove (Conject. philol. crit. theolog. in Pſalmorum titul. . . . Lugd. B. 728. 4. wovon ſich ein deutſcher Ausz. von G. Venzky in Mitzlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 674. findet.) — Chrſtn. Aug. Heumann (De Sela Hebr. interject. muſic. Progr. in des Verf. Poec. Bd. 3 S 471. Hal. 1729. 8. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Der Verf. erklärt den Begriff von dieſem Worte für unerforſchlich.) — Joh. Chrſtn. Bronſtedt (Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Hebr. ſigno, Sela dicto, Gött. 1739. 4.) — Sam. Frdr. Bucher (Menazzehhim, Capellm. der Hebr Zittau 1741. 4.) — Joh. Mattheſon (Das erläuterte Selah . . . . Hamb. 1745. 8 Der Verf. glaubt, daß das Wort Sela ein wirkliches Ritornel bedeute. — Joh. Chrſtph. Biel (Dittr. philol. de voce Sela; in dem 3ten Bde. der Miſcell. Lipſ. nov.) — — Ueber die hebräiſchen Accente, als muſikal. Noten: Joh. Valentin, in ſ. Proſ. Hebr. Par. 1544. ſieht ſie für dergleichen an. Was er darüber ſagt, findet ſich auch in Ugolini Theſ. Antiq. ſacr. B. 32.) — Andr. Sennert (De accentis Hebraeor. Viteb. 1670. 4. Auch wird eben dieſem Verf. eine Abhandl. De Muſica quondam Hebraeor. zugeſchrieben, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß.) — Joh. Mich. Beck (De Accent. hebr. uſu muſico, Jen. 1678. und im Theſaur. Theol. philol. Amſtel. 1701.) — Joh. G. Abicht (De Ebraeor. accent. genuino officio vor Joh. Franke's Diatr. 1710. 4. Vindic. uſus Accent. muſ. et orator. Io. Frankio oppoſ. Vit. 1713. 4. Accentus hebr. ex antiq. uſu lectorio vel muſico explicati, ebend. 1715. 8.) — Pet. Guarin (In ſ. Gram. hebr. et chald. Par. 1726. 4. handelt das 1te Kap. des 3ten Buches im 2ten Bande De accent. et de Hebr. accent. modulatione; auch ſind einige Melodien beygefügt. — G. Venzky (Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer, im 3ten Bde. S. 666. der Mitzlerſchen Bibliothek. S. auch die Vorrede zu deſſen Proſ. Accentuation, Magd. 1734. 8. und Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit S. 176 und 192. Ausg. v. 1783.) — Conr. Gottl. Anton (De metro Hebraeor. antiquo, Lipſ. 1770. 4. Vindic. diſput. de metro Hebr. Lipſ. 1770–1771. 8. 2 Th. Verſuch die Melodie und Harmonie der alten hebräiſchen Geſänge und Tonſtücke zu entziffern . . in 2 Th. im Neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Litteratur, von H. F. G. Paulus Bd. 1. S. 160. Bd. 2. S. 80. Bd. 3. S. 1.) — Auch erklärt J. Nicolai in ſ. Tractat. de Siglis veter. Lugd. B. 1703. 4. die Ebr. Accente für muſikaliſche Bezeichnungen — — Ueber die Tempelmuſik der Hebräer beſonders: Heinr Horchius (Die erſte ſ. Diſſertat. Theol. Herb. 1691. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. handelt De igne ſacro et de Muſica, igni victimas abſumente accin.) — Heinr. Hammond (Seine Paraphraſe and annotat. upon the Book of the Pſalms enthalten auch An Account of the uſe of Muſik in divine ſervice.) — J. Lightfood (In ſ. Deſcript. of the Temple as it ſtood in the days of our Saviour, Lond. 1650. 4. Lat. Amſtel. 1686. f. wird auch von den

den Sängern und die Muſik im Tempel gehandelt.) — Joh. Jac. Schudt (De Cantricibus Templi, im 32ten Bde. des Theſ. Antiq. ſacr. von Ugolini) — Joh. Spencer (Uſus Muſic. in ſacris celebrandis, ebendaſ. S. 556.) — Chrſtph. Semler (Das 15te und 16te Kap. ſ. Jüdiſchen Antiquit. Halle 1708. 12. handelt von der Vocal- und Inſtrumentalmuſik der Leviten bey dem Gottesdienſt, und iſt im 2ten Bde. S. 71 u. f. von Mitzlers Muſikal. Bibl. abgedruckt.) — Joh. Andr. Juſſow (De Cant Eccl. vet. et novi Teſtam Diſſert. Helmſt. 1708. 4.) — Joh. Andr. Schmid (De Eliſaeo ad Muſic. Sonum Propheta, Helmſt. 1715. 4. Auch wird ihm eine, der vorher gehenden gleich lautende Diſſertation zugeſchrieben.) — Arth. Bedfort (Temple of Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the Temple before the Babyloniſh captivity . . . Lond. 1712. 8.) — Fdr. Ad. Lampe (In ſ. Exercitat. ſacr. Dodec. wird auch von den unterſchiedlichen Claſſen der Levitiſchen Sänger gehandelt.) — Jan. Mich. Sonne (De Muſic. Judaeor. in ſacris ſtante templo adhibita, Diſſert. Hafn. 1724. 4.) — Valent. Roesler (De Choreis veter Hebraeor. Diſſ. philol. crit. Altorf. 1726. 4.) — Matth. Filſchow (De Choro cantico, a Dav. inſtit. ut templo inſerviret, Hafn. 1732. 4.) Joh. Benj. Kempe (De ſacr. Muſicae praefectis ap. Hebr. Comment. Dresd. 1737. 4.) — Joh. Lund (In ſ. Alten Jüdiſchen Heiligthümern . . . Hamb. 1738 f. wird auch im 4ten und 5ten Kap. des vierten Buches von den Levitiſchen Inſtrum. und Sängern gehandelt.) — — Vermiſchte Schriften über die Muſik der Hebräer: Andr. Reyher (Spec. muſic. pro exercit. ebraice conjugandi, Goth. 1671. 4.) — Mich. Heinr. Reinhard (De ὀργανοφυλακίῳ muſic. Cad. Hebraei Diſſert. Viteb. 1699. 4.) — Joh. Fdr. Treiber (De Muſica Davidica itemque Diſcurſibus per urbem Muſica nocturnis, Progr. Arnſt. 1701. 4.) — Heinr. Pipping (De Saule per Muſic. curato, Diſſertat. hiſtor. theor. Viteb. 1688. 4. und in des Verf. Diſſert. Acad. Lipſ. 1723. 8. S. 103 u. f.) — Aleſſ. Bagnoli (Ragion. in difeſa delle oſſervazioni del Sign. Ottav. Maranta contra l'Antologia del S. Fabio Carſellini, R. 1713. 4. Widerlegung des letztern, eines Rabbinen, Nahmens Raph. Rabenius, welcher den Ebräern, mit mehrern, die Kenntniß des Contrapunctes zugeſchrieben hatte.) — Joh. Joach. Hilliger (De Tibic. in funere adhibitis, Diſſert. 1717.) — Joh. F. Schmidt (De cantandi ritu per noctes feſtor. apd. Hebr. Lipſ. 1738. 4.) — Sigf. Casp. v. Aeminga (De Chor. feſtivis; de Muſ. inſtrum. feſtiva; de Hymnis feſtivis, und de Conviviis feſtivis aevi antiqui, Grypsw. 1749-1750. vier Progr.) — Fort. Schacchi (In ſ. Diſſertat. de inaugurat. Reg. Iſrael, im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Antiq. ſacrar. kommt mancherley über die Inſtrumente der Hebräer vor. — — Proben von alter jüdiſcher Muſik ſoll Trul Arwidſon, Stockh. 1706. herausgegeben haben; aber ſie ſollen höchſt jämmerlich geweſen ſeyn. (S. das 2te St. S. 8. von Ruez widerlegten Vorurtheilen.) — —

Von der Muſik einiger andern, alten Völker, als der Aegypter: Auſſer dem, was darüber in der allgemeinen Geſchichte der Muſik vorkommt, handeln davon: Athan. Kircher (In ſ. Oedip. aegypt. Rom. 1652-1654. f. 4 Th. kommt mancherley über die Muſik der alten Aegyptier von dieſer Muſik eigentlich nichts wiſſen.) — In Jac. Frdr.

Reimmanns Idea Syſtemat. antiquitat. litter. ſpecial. ſ. aegypt. Hild. 1718. 8. wird die Meynung widerlegt, daß die Aegypter die Muſik verachtet hätten. — Joh. Nicolai (In ſ. Tract. de Synedrio Aegyptior. Lud. B. 1708. handelt das 3te Kap von dem, zum Tempeldienſt in Aegypten, angeſtellten Perſonen, und von den dazu gehörigen Sängern.) — — Der Etruscier (Etwas darüber findet ſich im 2ten Bde. S. 73 der Pictur. Etruſcor. von Paſſeri.) — —

Schriften über Muſik, aus dem Mittelalter. Die mehreſten derſelben finden ſich in der von dem Abt Martin Gerbert herausgegebenen, bekannten Sammlung: Scriptores eccleſiaſt. de Muſica ſacra potiſſimum. Ex var. Ital. Gall. et German codic. collecti . . . Typis San Blaſianis 1784. 4 3 Bände und ſind, von folgenden Verfaſſern: Der ſpaniſche Biſchof Iſidor († 636. Das 3te Buch ſeiner Originum, welche aber ſchon lange vorher gedruckt waren, handelt in 9 Kap von der Muſik, ihren Erfindern, ihrer Eintheilung u. d. m.) — Aurelianus, ein franzöſiſcher Mönch (im 9ten Jahrh. Muſica diſciplina, 20 Kap. Bd. 1. S. 27.) — Ubald oder Hucbald, ein Mönch († 930 1) De harmon. inſtitutione. 2) Alia Muſica. 3) De menſur. organicar. fiſtular 4) De cymbalor. ponderibus. 5) De quinque Symph. ſ. Conſonantiis. 6) Muſica Enchiriadis aus 19 Kap. mit dazu gehörigen Scholien und in ſo fern merkwürdig, als er der erſte Schriftſteller iſt, welcher, im 14ten und 15ten Kap etwas von vielſtimmiger Muſik, die er Diaphonie heißt, geſchrieben hat. Bd. 1. S. 103.) — Abt Regino († 908. Epiſtola de harmonica inſtitut. . . . in 19 Abſchn. Bd. 1. S. 230) — Abt Oddo († 942. 1) Tonarius. 2) Liber qui et Dial. dicitur. 3) Muſica. 4) Reg. D. Oddonis de Rhythmi machia. 5) Reg. ſup. Abacum. 6) Quomodo organiſtrum conſtruatur. Bd 1. S. 247) — Adelbold (1003. Muſica, in 2 Abtheil quemadmodum indubitanter muſicae conſonant. iudicare poſſint und Monochordi notarum per tria genera partitio. Bd. 1. S. 303.) — Ungenannte (1) Muſica in 8 Abſchn. 2) Tractat. de Muſica. 3) Fragm. muſic. Bd. 1. S. 330.) — Otker, ein Mönch (Menſura quadripartitae menſurae.) — Guido von Arezzo (1050. 1) Micrologus, de diſciplina Artis muſicae enthält 20 Kap. als quid faciat, qui ſe ad diſciplinam Muſ. parat; quae vel quales ſint notae vel quot; de diſpoſ. ear. in monochordo; quibus ſex modis ſibi invicem voces jungantur; de diapaſon et cur tantum ſeptem ſint notae; de diviſion. et interpret. earum; de affinitat. vocum per quatuor modos; de aliis affinitatibus et b et ♮; de ſimilitudine voc quarum diapaſon ſola perfecta eſt; de modis et falſi meli agnitione et correctione; quae vox et cur in cantu obtineat principatum; de diviſ. quatuor modor. in octo; de octo modor. agnit. acumine et gravitate; de tropis et virtute Muſicae; de commoda vel componenda modulatione; de multiplici varietate ſonor. et neumarum; quod ad cantum redigitur omne quod dicitur; de Diaphonis i. e. organi praecepto; dictae Diaphon. per exempla probatio; quomodo Muſica ex malleor. ſonitu ſit inventa. 2) Muſic. regulae rhythmicae in Antiphonar. ſ. prolog. prolatae. 3) Aliae regul. de ignoto cantu, handeln, de motione et vocis acumine, ſ. gravitate, de integrit. et diminutione; de conſonantia, ſ. minus convenientia vocum; de affinitatibus diverſar. vocum; de mo-

modor. quatuor generibus; de ſormulis differentiar. et ear. proprietatibus. 4) Epiſt. . . . . de ignoto cantu, ſchon vorher im 1ten Th des 6ten Bds. S. 223. von Petze's Theſ. abg druckt. 5) Tract at correctior. multor. error qui fiunt in cantu Gregor. in multis locis. 6) Quomodo de Arithmet. procedit Muſica. Bd. 2. S. 1. Uebrigens iſt, bey dem Art. Monochord, ein, dem Guido zugeſchriebener Dialogus bereits angezeigt, an deſſen Aechtheit aber gezweifelt wird. Auch führt Orlandi in ſ. Origine e Progr. della ſtampa, Bol. 1722. S. 280 ein De Aretio Guido Repertor. 1494. f. an, deſſen Innhalt mir nicht näher bekannt iſt. Nachrichten von dem Guido, und von ſeinen Verdienſten um die Muſik, finden ſich nicht allein, in den verſchiedenen allgemeinen Geſchichtſchr. der Muſik, ſondern auch in den Annal. Camalduenſ. Bd 2. S. 42. In dem Merc. de France, Jul. 1743. S. 1551. (Lettre de l'abbé L au R. P. D. Timothée Veyrel, au ſujet des Ouvrages de Gui Aretin . . .) In des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Bd. 2. S. 703. In des Mazzuchelli Scriptor. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1007. In des Tiraboſchi Stor. letterar. d' Ital. Bd. 3. S. 3,9 der Röm. Ausg von 1783 u. a. m. Daß er aber, wie die Italiener gewöhnlich ſagen, der Urheber der vielſtimmigen Muſik überhaupt ſeyn ſollte, iſt ungegründet. Uebrigens fanden auch ſeine wirklichen Verdienſte mancherley Beeinträchtiger und ſeine muſikaliſchen Behauptungen mancherley Widerſpruch. Der erſte ſeiner Gegner ſoll ein Karmeliter, Giov. Orbi geweſen ſeyn, von deſſen Schrift ich aber keine Nachweiſung geben kann. Ein zweyter war ein Spanier, Bartol. Ramus von Pareja, (wahrſcheinlicher Weiſe, in ſ. De Muſica Tract. ſ. Muſica practica, Bon. 1482. 4.) welcher ihm vorwirft, Verwirrung in der ganzen Muſik angerichtet zu haben (S. Martini Stor della Muſica, Bd. 1 S. 272 Bol 1757. f) Hingegen vertheidigte ihn Nic. Burtius, oder Burzio in dem Muſic. Opuſc. cum defenſione Guid. Aret. contra quendam Hiſpanum veritatis praevaricatorem, Bon. 1487. 4. welcher wieder von Joh. Spadario in einer: Ad Rev. in Xſto Pat. et D Antonio Galeaz de Bentivolis . . . Ioa. Spadarii . . . et ejusd Muſices ac. Bart. Rami Pareiae ejus praeceptoris honeſta defenſio . . . Bol. 1491. (troß des lat. Titels italieniſch geſchrieben) ſo wie Spadario deswegen wieder von Franch. Gafor, oder Gafurio, in ſ. Apologia . . . adv. Joa. Spadar. et complices Muſicos, Bon. 1520 widerlegt wurde wogegen jener endlich die Errori di Fr. Gafario da Lodi in ſua defenſione, e del ſuo praeceptore Mro Bart Ramis ſubtilmente demonſtrati, Bon. 1521. 4 ſchrieb S. übrigens den Art. Solmiſation.) — Abt Berno († 1048. 1) Muſica ſ. Prol. in Tonarium, in 15 Kap. 2) Tonarius. 3) De conſona Tonor. diverſitate Bd. 2. S. 62. Ein anderes ſeiner, in eben dieſer Samml. befindlichen Werke iſt bereits in dem Art. Kirchenmuſik angezeigt.) — Contr. Hermann († 1054. Opuſcula de Muſica, ein Unterricht in den Anfangsgr. der Muſik nach damahliger Art. 2) Explicat. litter. et ſignor. 3) Verſus ad diſcernendum cantum, Bd. 2. S. 127.) — Wilhelm, Abt von Hirſau (1068 Muſica, beſteht aus 41 Kap. Bd. 2. S. 154.) — Theoger (1090. Muſica, Bd 2. S. 182.) — Aribo (1078. Muſica, Bd. 2. S. 197.) — Joh. Cotto (Muſica. Auſſer einem Prolog, 27 Kap. als: qualiter quis ad Muſ. diſcipl. ſe aptare debeat; quae utilitas ſit ſcire Muſ. et quid

diſtet inter Muſicum et Cantorem; unde ſit dicta Muſ. et qnomodo ſit inventa; quot ſint inſtrumenta muſ. ſoni; de numero litter. et de diſcret. earum; qualiter ſit menſurand. Monochordum; unde dicatur Monoch. et ad quid ſit utile; quot modi ſint quibus melodia contexitur; quot ſint voc. diſcrepantiae et de diapaſon; de modis quos abuſive tonos appellamus; de tenoribus modor. et finalibus eorum; de regul. curſu modor. atque licentia; ſuper graec notar. vocab. expoſitio; quid faciendum ſit de cantu qui in perpetuo curſu deficit; quod ſtultor. ignorantia ſaepe cantum depravet; quod diverſi diverſis delectantur modis; de potentia Muſ. et qui primitus ea in Rom. Eccl. uſi ſint; praec. de cantu componendo; quae ſit optima modulandi forma; qualiter per vocales cantus poſſunt componi; quid utilitatis afferant neumae a Guid. inventae; de pravo uſu abjiciendo, et ſuperfluis quorund. modor. differentiis; de diaphonio i. e. organo; de primo modo et ejus diſcip. cum differentiis; de tertio tono et quarto et eor. differentiis; de quinto et ſexto et eor. differentiis; de ſept. et octav. et eor. differentiis. Bd. 2. S. 230. Uebrigens wird dieſe Schrift unter die wichtigſten geſetzt, welche aus dem Mittelalter, zwiſchen den Zeiten des Guido und Gafur, übrig geblieben ſind.) — Franco von Cöln (1083. Gehört der Zeitordnung nach hieher, ob gleich, in der angeführten Sammlung, ſeine Schrift erſt im 3ten Bde. S. 1 ſteht. Sie führt den Titel, Muſica et Ars cantus menſurabilis, und enthält 13 Kap. folgenden Innhaltes, als de definitione Muſ. menſurab. et ejus ſpeciebus; de definit. diſcantus et diviſione; de modis cujuslibet diſcantus; de figuris ſ. ſignis cant. menſurabilis; de ordinat. figurar. ad invicem; de plicis in figuris ſimplicibus; de ligaturis et ear. proprietatibus; de plicis in figuris ligatis; de pauſis, et quomodo per ipſas modi ad invicem variantur; quod figurae ſimul ligabiles ſunt; de diſcantu et ejus ſpeciebus; de copula und de Ochetis. Daß der Verf. der eigentliche Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes ſey, ſcheint jetzt ausgemacht zu ſeyn; ſo gar der ihm, gewöhnlich, gegebene Mitbewerber um dieſen Ruhm, der, ein paar Jahrhundert ſpäter lebende Joh. de Muris, räumt ſelbſt ihm dieſe Ehre ein (S. Burneys Hiſtor. of Muſic. Bd. 2. S. 175.) — Der h. Bernard († 1153. Ihm wird ein, in dieſer Samml. Bd. 2. S. 265 abgedrucktes, in Geſprächen abgefaßtes Tonale zugeſchrieben. Eine andre Schrift von ihm, De cantu ſ. correctione Antiphonarii iſt, im Art. Kirchenmuſik, angeführt) — Abt Engelbert († 1331. De Muſica, vier verſchiedene Tractate, Bd. 2. S. 287.) — Joh. Aegidius (Ars muſica, in 15 Kap. Bd. 2. S. 369.) — Marchetti von Padua (1274-1309. 1) Muſica, ſ. Lucidar. in arte Muſicae planae beſteht aus 16 verſchiedenen, größtentheils wieder in einzele Kapitel abgetheilten Abhandlungen. 2) Pomerium in arte Muſicae figuratae in verſchiedenen Abtheilungen, als, nach einer Epiſtel an Robert, König in Sicilien, erſtlich De caudis et proprietatibus quando non faciunt in muſica menſurata; de caudis et propriet. quid faciunt in Muſica. Die zweyte de Pauſis, welche zuſammen den erſten Theil des erſten Buches de Eſſentialibus Muſ. menſuratae ausmachen. Der zweyte Theil dieſes erſten Buches handelt de Tempore; das zweyte Buch De imperfecto tempore, und de applicatione ipſius temporis imperfecti; das

dritte, de his . . . quantum in eis ſurgat diverſimoda Harmonia, de modo ligandi notas ad invicem ſ. de ligaturis, ex quo conſurgit ipſe diſcantus Bd. 3. S. 64 u. f.) — Johan de Muris (1) Summa Mag. Joa. de Muris in 25 Abſchn. 2) Tract. de Muſica, oder Muſic. ſpeculativa oder theoret. 3) Eine vermehrte Ausg. deſſelben. 4) De numeris, qui muſicas retinent conſonantias ſecund. Ptolemaeum de Pariſiis. 5) Tr. de Proportionibus. 6) Quid Mag. Ioa. de M. dicat de practica Muſica, ſ. de menſurabili. 7) Quaeſt. ſuper partes Muſ. 8) Ars diſcantus, Bd. 3. S. 189.) — Joh. Keck (Introductorium Muſ. Bd. 3. S. 319.) — Adam von Fulda (1490. Muſica, in 4 Th. wovon der erſte in 7 Kap. von der Erklär. Erfindung und vom Lobe der Muſik; der zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo und tono; der dritte in 13 Kap. de Muſ. menſur. aut. figur. der vierte in 8 Kap. de proportion. et conſonantiis handelt, Bd. 3. S. 329. S. übrigens, wegen einiger hier übergangener Schriftſteller aus dieſer Sammlung, den Art. Kirchenmuſik.

— — Einzele Schriften aus dem Mittelalter: Der Ehrwürdige Beda († 735. 1) Tract. de Muſ. theoret. in dem 1ten Bde. S. 344 der Cölner Samml. ſ. W. enthält ſcholaſtiſche Subtilitäten. 2) Muſica quadrata (practica) ſ. menſurata, ebend. S. 251. Dieſe letztere Schrift iſt ihm in neuern Zeiten abgeſprochen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh. geſetzt worden, weil ſie viel Dinge ausführlicher enthält, als ſolche in den früher geſchriebenen Werken des Franco, Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) — Vincentius von Beauvais († 1264. In ſ. Specul. doctrin. hiſtor. natural. et moral. wird, im 17ten Buche des erſten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zuſammen, Argent 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Muſik gehandelt.) — G. Valla (In ſ. Werke De expetendis et fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden ſich De Muſica Lib. V.) — Heinr. Canisius (S. Antiq. Lect. Ingolſt. 1601. 4. 6 Bd. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Bde. enthalten vielerley zum Geſang der katholiſchen Kirche gehörige Dinge.)

— — Schriften und Nachrichten über die Muſik des Mittelalters: Auſſer dem was in den größern Sammlungen von Schriften aus dieſem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. Ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour ſervir d'eclaire. à l'Hiſt. de la France, Par. 1738 12. 2 Bde. In des Piſtorius, Goldaſt, Schard, Reineccius, Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibnitz Script. rerum Brunſv. In Schilters Theſ. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftſtellern aus dieſem Zeitpunkt, als in Ioa. Trithemii Oper. In des Silv. Giraldus († 1210) Topogr. Hiber. Frcft. 1602. f. (Diſtinct. III. c. 11-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins Hiſtory of Muſik Bd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmſt. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeſchichten, als in des Sav. Bettinelli Riſorgimento d'Italia nelle Studi, nelle arti e ne' coſtumi dopo il mille, Baſſ. 1775. 8. 2 Bd. Ven. 1786. 8. 2 Bd. und im 3ten und 4ten Bde. der Opere deſſelben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboschi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780 4. 8 Bde. In der Hiſt. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Bde. In den Diſſerrat. ſur l'Hiſt.

l'Hiſt. eccleſ. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon beſonders: A new account of the Revival of Muſik in Europe im 6ten Bde. des Preſent State of the Republick of Letters, 1730. S. 358 (wo dieſe Wiederauflebung in die Jahre 568-728 geſetzt wird) — Obſervatio de Cleri Rom. controverſia cum Clero German. circa Muſ. eccleſiaſt. in den Obſervat. Hallens. v. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — Edw. Jones (Muſical and Poet. Relicks of the Welſh Bards, preſerved by tradition and authentic. Manuſcr. . . . Lond. 1784. f.) — Joſ. Walker (Hiſtor. Mem. of the Iriſh Bards, interſperſed with anecdotes of, and occaſional remarks on, the Muſik of Ireland; alſo an hiſtor. and deſcript. acc. of the muſical inſtrum. of the anc. Iriſh . . . with ſelect Iriſh Melodies, Lond. 1786. 4. — Und gelegentlich liefern noch darüber: Joh. J. Winkelmann, im 17ten Kap. ſ. Notit. hiſtor. polit. vet. Saxo-Weſtphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Chrſtph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miſcell. Lipſ. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litteriſque nulli ſecunda, Roſt. 1698. 4. — P. Hachenbergs Diſſert. hiſt. de ſtud. veter. Germanor. in ſ. Germania Media, Hal. 1709. 4. — S. 134. — C. Calvörs Saxonia inferior antiqua gentil. et chriſt. d. i. Das alte heydniſche und chriſtliche Niederſachſen, Gosl. 1714. f. — Joh. Willh. Bergers, De priſco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Bocriſius Diſſertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wieſand Comment. de Car. M. artium liberal. reſtauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunſt- Gewerk und Handwerks-Geſch. der Reichsſtadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden ſich Nachrichten von Werken über die Muſik und Erläuterungen muſikaliſcher Ausdrücke aus dieſem Zeitpuncte in I. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Gloſſar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex Ed. I. C. Adl. Hal. 1774. u. f. 8. 5 Bde. In H. Speelmanns Gloſſar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (3te Ausg.) — u. a. m. — —

Schriften über die theoretiſche Muſik von Neuern, und zwar ſolche, worin entweder die Lehrſätze der Alten, mit der vorhandenen Maſſe der muſikaliſchen Kenntniſſe, größtentheils in Rückſicht auf Compoſition, in Verbindung gebracht, oder ſolche, worin die ſämmtlichen Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, aus der Natur der Kunſt ſelbſt, entwickelt, und in ſyſtematiſche Ordnung gebracht worden ſind: Franch. Gafor (1520. Practica Muſicae, Mediol. 1496. Breſc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk iſt in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik augezeigt worden iſt.) — Joh. Reiſch Das 5te Buch ſ. Margarita philoſ. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Muſica ſpeculativa und de princ. muſic. pract. in genere.) — Andr. Ornitoparchus Muſicae activae Micrologus, Lib. IV. digeſtus . . Lipſ. 1521. 8. Col. 1535. 8. obl. Das erſte Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Menſurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Eccleſiaſt. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — Stef. Vanneo Recanetum de Muſica aurea, R. 1533. fol. Urſprüng-

lich italieniſch geſchrieben, aber von Vincent Roſſeti ins Lat. überſetzt, beſteht aus 3 Büchern.) — Joh. Froſch (Rer. muſicar. Opuſcul. . . . totius ejus negotii ration . . . . complectens, Argent. 1535. f. ſcheint aber, dem Titel und der Zueignungsſchrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu ſeyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik ſich findet.) — Heinrich Lorit Glareanus 1) De Muſic diviſione ac definitione, ſoll ſchon zuerſt 1516. 4. gedruckt ſeyn; iſt aber auch noch Baſ. 1549. 4. erſchienen. 2) Dodechordon Lib. III. Baſ. 1547. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel: a. a. O. Die Hauptabſicht des Werkes iſt, die damahls noch ſchwankende Lehre von den 12 Tonarten feſtzuſetzen.) — Nic. Vicentino (L'antica Muſica ridotta alla moderna prattica, con le dicharazioni e con gli Eſſempi dei tre generi, con le loro ſpezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte, in 6 Büchern, und zwar im erſten Della Theorica muſicale, und in den fünf übrigen Della Prattica muſic. Zu dieſem Werke gehört: Il Melone, diſcorſo armon. und Il Melone ſec. conſideraz. muſicali . . . intorno . . a' libri dell' antica Muſ. ridutta alla moderna pratica . . . Ferr. 1602. 4. von Frc. Bottrigari, als welches eine Kritik deſſelben enthält.) — Giuſ. Zarlino (1) Iſtitutioni harmoniche diviſe in quattro parti . . Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimoſtrationi harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali ſi diſcorrono e dimoſtrano le coſe della Muſica e ſi riſolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che deſiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti muſicali, nei quali ſi dichiarono molti coſe contenuete ne i due primi Volumi . . . Ven. 1588. f. Das Werk beſteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in ſ. Opere, Ven. 1589. f. 4 Th. 1751. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derſelben, ſ. Forkel, a. a. O. Die von Mattheſon (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutſche Ueberſ. derſelben ſcheinen nicht gedruckt worden zu ſeyn. Zu dieſen Schriften gehören übrigens der Diſc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artuſi Impreſa del R. P. Giuſ. Zarlino . . dichiarata, Bol. 1604. 4.) — Franc. Salina (De Muſica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, juxta ſenſus ac rationis indicium oſtenditur et demonſtratur, Salmant. 1577. 1592. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Pet. Gregorius (In ſ. Syntax. artis mirab. Lib. XL. compreh. Lyon 1574. 8. 2 B. Cöln 1600. 8. 2 B. handelt das 3te 21te Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen muſikal. Dingen.) — Laurencini (Unter dieſem Nahmen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. ſ. Eſſai einen Theſaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören ſcheint, mir aber nicht näher bekannt iſt) — D. Pedro Cerone (El Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſ. theoret. y pract. en que ſe pone por extenſo lo que uno para hazerſe perfecto Muſico ha meneſter ſaber . . . Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgenden Innhaltes: De los Atavios y conſonancias morales; de las curioſidades y antiguallas in Muſica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epiſt. y Evangelios

geiios aſſi a uſo de Eſpana come de Roma y de toda Italia; de los aviſos que ſon muy neceſſarios en Canto llano; del Canto metrico ò de organo; de los aviſos neceſſarios en Canto de organo; de las reglas para cantar gloſado y de garganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto ſobre Canto Llano: de los contrapuntos artificioſos y doctos; del paſſar regoladamente de una eſpecie à otra, algunos aviſos neceſſarios para mayor perfeccion de la Compoſtura; de unos fragmentos muſic. para aviſo de los Compoſitores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los paſſos comunes, entradas y clauſulas; de los Tonos uſados en Canto de Organo; del modo, tiempo y proclacion; de las notas en el numero ternario y de ſus accidentes; de las proporciones muſicales; de la Miſſa lomme arme del P. Luys de Preneſtina, de los Conciertos y conveniencia de los inſtrumentos muſicales; de los Enigmas muſicales.) — Sal de Caux (Inſtitut. harmonique, div. en deux parties, En la première ſont monſtrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compoſitions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Rob Fludd († 1637. In ſ. Hiſtor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. findet ſich ein Templum Muſic. in quo Muſica univerſalis tanquam in ſpeculo conſpicitur, welche aus 7 Büchern beſteht, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Joh. Kepler († 1630. In ſ. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von muſikaliſchen hieher gehörigen Dingen.) — J. Couſu (La Muſique univerſelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — Marie Merſenne (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur de Sonor. nat. cauſ. et effectibus; de conſonantiis, diſſonantiis, ration. gener. mod. cantib. compoſitione orbisque totius harmon. Inſtrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corpor ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſ. ſ. conſonantiis; de Muſ. diſſonantiis, de ration. et proport. deque diviſ. conſonantiarum; de ſpeciebus conſonant. deque mod. et generibus; de cantibus ſ. cantilenis, eorumque numero, partibus et ſpeciebus, de compoſit. muſic. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. Sehr vermehrt gab der Verf. ſelbſt, das Werk franzöſiſch, unter dem Titel: Harmonie univerſelle, cont. la Theorie et la pratique de la Muſique . . . . Par. 1636 - 1637. f. 2 Bde. heraus. Es iſt hier in 5 verſchiedene Traités abgetheilt, wovon der erſte, in 3 Büchern, de la nature des ſons, et des mouvemens de toutes ſortes de corps; der 2te in drey Propoſ. des poils ſouſtenus par des puiſſances ſur les plans inclinés à Horizon; der dritte in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte in 6 Büchern, des Conſonances, des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la compoſition et de l'art de bien chanter; der fünfte in 8 Büchern, des Inſtrum. à cordes, des Inſtr. à vent, des inſtr. de percuſſion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel ſagt, a. a O. das Werk ſey ein muſikaliſches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte muſikal. Kenntniſſe

ſich

ſich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret pract. et inſtrumen. talis Lib. IV. Par. 1644. f. Deſſen Innhalt iſt aber nicht bekannt.) — Ch. Buttler (Principles of Muſik in Singing and Setting, with the twofold uſe thereof, eccleſiaſtical and civil, Lond. 1636. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Ath. Kircher († 1680. Muſurgia univerſalis, ſ. Ars magna Conſoni et Diſſoni in X lib. digeſta .... R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura ſoni et vocis in 15 Kap. de Muſ. et Inſtrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. diviſ. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonſtrativa rat. in 22 Kap. De Muſ. Inſtrumentali in 4 Theilen; de Muſ. ant. et moderna in 3 Th. De Muſurgia mirifica ſ. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Conſoni et Diſſoni in qua reconditiora ſonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X regiſtra demonſtratur, naturam rerum in omnibus obſervaſſe muſicas et harmon. proportiones. Einen deutſchen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ieſ. Germ. Germaniae redonatus, f. Ars magn. de Conſ. et Diſſ. Ars minor. d. i. Philoſ. Extract und Auszug u ſ. w. gab Andr. Hirſch Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber ſchwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — John Birkenſhaw (Syntagma Muſ. Treating of Muſik philoſophicaly, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hiſt. of Muſ. Bd. 4. S. 439 und die Philoſ. Transact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — Jac. Tevo (Il. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. Das Werk beſteht aus 4 Th. deren Innhalt ſich bey Forkel findet.) — Joh. Mattheſon († 1764. 1) Das eröfnete Orcheſtre, oder univerſelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Muſik erlangen u. ſ. w. möge .. Hamb. 1713. 12. Beſteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grundlehren der muſikal. Setzkunſt oder Compoſition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erſchienen die „Gültigen Zeugniſſe ... Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeiſter, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorſtehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erſte, in 10 Kap. von der wiſſenſchaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einſtimmigen Geſanges, ſammt deſſen Umſtänden und Eigenſchaften; der dritte in 26 Kap. von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien oder von der vollſtimmigen Setzkunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — D. Pedro Ulloa (Muſica univerſal o Principios univerſ. de la Muſica, Mad. 1717. f.) — Maur. Vogt (Conclave Theſauri magnae artis Muſicae in quo tractatur praecipue de compoſitione pura muſicae theoria, anatomia ſonori, muſ. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. muſicor. nomenclatura; muſica authenta, plagali, chorali, figurali, muſ. hiſtoria antiquit. novit. laude et vituperio; ſymphonia cacophon.

pſycho-

pſychophon. proprietate, tropo, ſtylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — Alex. Malcolm (A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical and hiſtorical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erſchien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — Jac. Willh. Luſtig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederſpreekelyke gronden; de innerlyke geſchapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkſelen, de groote waarde en't regte gebruik der Muzykkonſt aanwyzende. Gron. 1751. 1771 8. Der Innhalt der 17 Hauptſt. des Werkes findet ſich bey Forkel.) — Fdr. Willh. Marpurg (Anfangsgründe der theoret Muſik, Leipz 1757. 4. Iſt eine Anweiſung zu den muſikaliſchen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — John Holden (An Eſſay towards a rational Syſtem of Muſic. Glasg. 1770. 4. Das Werk beſteht aus 2 Theilen, wovon der erſte in 12 Kap. The rudiments of practical Muſik. und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Muſic auf eine verſtändliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Muſik, in ſo fern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt.. Gött. 1777. 4. auch im ten Jahrg. S. 855 des Cramerſchen Magazines der Muſik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl 1785. 4. gedruckt) — Joh Gebot (Treatiſe on the Theory and Practice of Muſic, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Muſik, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: Petr. Cirvellus (S. ſ. Curſ. quatuor mathem. diſcipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Fineus (Von ſ. verſchiedenen mathem. Schriften gehören hieher ſ. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — Conr. Daſypodius (Inſtitut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg. 1573. 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opuſc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Muſic. Tradit. oder Muſ. Elementa aus dem Boethius.) — Giuſ. Unicorni (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — Joh Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et phyſic.) — Joſ. Blancanus (Ariſtotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius De Mathem. Diſcipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet ſich bey dem Werke ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller.) — Mar. Betini (Apiaria univ. Philoſophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philoſ. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — Joh Caramuel v. Lobkowitz (Matheſ. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd Treu (Im 3ten Buche ſ. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet ſich ein Compend. Harmonicae, ſ. Canon. ad partes Matheſ. ſpec. pertinens) — Hier. Vitalis (Lexic. mathemat. . . Par 1668. Rom. 1690 1692. 4.) Teod. Oſius (Von ſ. Sylva novar. opinionum, Frcft. 1669. 12. gehören verſchiedene Kap. hieher.) — Ehrh. Weigel (In ſ. Idea Math. univ. 1669 4. handelt das 13te Kap. von der Muſik, und dieſes findet ſich Deutſch im 1ten Bde. Th. 4. der Mitzlerſchen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In ſ. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 22te Tractat in 47. Propoſ. von der Muſik.) — Willh Oughtred (Muſic. Elem. findet ſich in ſ. Opuſ. mathemat Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Galtruchius (Mathem totius . . . Inſtitut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Ozanam (Bey ſ. Dictio-

tionaire de Mathem. Amſt. 1691. 4. findet ſich, S. 640 ein Traité de Muſique; und in ſ. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von muſikal. Dingen.) Joh. Lud. Hocker (Von ſ. Mathemat. Seelenluſt handelt der 4te Th. von d. Muſik.) — Auch gehören noch hieher: Giovb. Martini De uſu progreſſ. geometr. in Muſica, in dem 5ten Bde. Th. 2. S. 372 der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erſte Theil von J. Mattheſons Forſchenden Orcheſter oder deſſelben dritte Eröfnung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in ſo fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in muſikaliſchen Dingen richtig beſtimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, ſ. die Art. Klang, Ton, Tonart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbaß, Bezifferung, Verſetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practiſchen Muſik überhaupt: Allgemeine Anweiſungen dazu haben geſchrieben: Bartol de Pareja Ramis (De Muſica Tractatus, ſ. Muſica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben der Jahrszahl bezeichnete Ausgabe iſt etwas verändert.) — Ungen. (Muſices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Leſſings Kollect zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — Joh. Wendelſtein (Muſica activa, Col. 1507. 8.) — Ch. de Bouelles, oder Bovillus (Rudim. Muſic. figur. ums J. 1510.) Ptr de Canntiis Regul. Flor. Muſic. Flor. 1510.) — Franc. Tovar (Libro de Muſica practica, Barcel. 1510 1519. 4.) — Joh. Cochläus (Tetrachord. Muſices .. Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Muſ. elementis; de Muſ. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Muſ. menſurali) Ottom Luscinius oder Nachtigall (Muſic. Inſtit. Arg. 1515. Muſurgia, ſ. Prax. Muſic. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden erſten, in Geſprächen, eine Beſchreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Inſtrum. und die letztern die Anfangsgründe der muſ. Wiſſenſch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compoſ. vocibus handeln. Ob es nicht blos eine verbeſſerte Auflage des erſtern iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Joh. Aventinus (Rudim. Muſic. Aug. Vind. 1516. 4.) — Mich. Koswik (Compendiar. Muſ. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lipſ. 1516 und 1519. 4.) — G. Rhaw (Enchiridon Muſ. ex var. Muſicar. libr. depromtum, Lipſ. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, deſſen zweyter, mit der Aufſchrift, Enchirid. muſic. menſurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden iſt) — Will. Chelle (Muſic. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — Bern. de Lavineta (In ſ. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9. Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet, von der practiſchen Muſik gehandelt.) — Giov. Mar. Lan Franco (Scintille di Muſica, che moſtrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note miſurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la diviſione del Monochordo, con la accordatura de varij inſtrumenti, dalla quale naſce un modo... Breſc. 1533. 4. Das Werk iſt in 4 Th. abgetheilt, deren Innhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat) — Nic. Liſtenius (Rudimenta Muſic. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk beſteht aus 2 Thei-

Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — Joh. Volkmer (Epit. utriusque Muſic. activ. 1538. 4.) — Giov. del Lago (Breve introd. alla Muſica miſurata, Ven. 1540.) — Matth. Greiter (1550. Elementale Muſicum . . .) — Heinrich Faber (Ad Muſic. practic. Introductio, non modo praecepta, ſed exempla quoque ad uſum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lipſ. 1558. 1571. Muhlh. 1608. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt aber das Werk ſchon früher erſchienen; ſ. Forkel, a. a. O.) — Friedr. Beurhuſius (Erotem. Muſic. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das erſte Buch enthält 13, das zweyte 5 Kap.) — Friedr. Nauſea († 1550. Iſagoge Muſic. . . .) — Claude Martin (Elemens de Muſique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verſchiedenen Titeln angeführt, welche H. Forkel, a. a. O. angegeben hat.) — Adr. Petit Coclicus (Compendium Muſic. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compoſitione . . . Nor. 1552. Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet.) — Greg. Faber (Inſtitut. Muſic. ſ. Muſic. pract. Erotemat. Lib. II. Baſ. 1552. 8.) — Joh. Friſius (Iſag. Muſic. Baſ. 1554. 8.) — Max. Guilliaud (Traité de Muſique, dedié à . . Cl. de Sermiſy, Par. 1554. 4.) — Melch. de Torres (Arte de la Muſica . . . Alc. 1554. 4.) — Joh. Zanger (Practicae Muſic. praecepta . . . Lipſ. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — Wolfg. Figulus (Elem. Muſic. Lipſ. 1555. 8.) — Herm. Fink (Practica Muſica, exempla varior. ſignor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte ſuaviter et artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Innhalte findet ſich in E. L. Gerbers Hiſtor. biogr. Lexicon der Tonkünſtler, Th. I. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. O.) — Lud. Venegas de Hineſtroſa (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — Joh. Lengenbruener (Muſic. haud vulgare Compendium . . Aug. Vind. 1559) — Joh. Litavicus Vuonnegger (Muſic. Epit. ex Glareani Dodech. . . . . . Baſ. 1559. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Menſuralgeſang handelt.) — Luc. Loſſius (Erotem. Muſic. practic. . . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — Ambroſ. Wilphlingseder, oder Wilflingseder (Erotem. Muſic. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieſes Verf. eine Teutſche Muſica, welche ebend. ſchon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden ſeyn ſoll.) — Joh. Feſſer (Kindliche Anleit. oder Unterweiſung der edlen Kunſt Muſica, Augsb. 1572. 8.) — Jean Goſſelin (La Main harmonique, ou les Principes de Muſ. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — Mich. de Menchou (Inſtruction des preceptes, ou fondemens de Muſique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — Corneille v. Brockland (Inſtruct. fort facile pour apprendre la Muſ. prat. ſans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von ſeinem Geburtsorte, führte, ein lateiniſches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einerley zu ſeyn ſcheinet. Es beſteht aus 16 Kap.) — Georg Theodoricus (Quaeſt. muſicae, Gorl. 1573. 8.) — Joh. Th. Freigius (Pet. Rami Profeſſio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Baſ. 1576. f. Auch handelt

delt

delt er von der practiſchen Muſik in ſ. Paedagogus . . Baſ. 1532. 8. S. 157. u. f. und in ſ. Quaeſt. phyſic. ebend. 1576 8.) — Jean Yſſandon (Traité de Muſique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — Gallus Dreßler (Muſic. pract. Elementa, Magd. 158 . 8. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält) — Euchar. Hofmann (Muſic. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk iſt in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis beygefügt iſt.) — Georg Cober (Tyroc Muſic. Nor. 1589. 8.) — Andr Raſelius (Hexachordum, ſ. Quaeſt. Muſic. practicae, Nor. 1589. 8. beſteht aus 6 Kap.) — Hen. Dedekind (Praecurſor metric. artis Muſic. Erphord 1590.) — Cyriac. Schnegaſſ (Iſag. Muſ. Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap und einen Anhang in 5 Kap. de cantu compoſito, de vocibus, de fugis, de conſonant. et diſſonantiis und de clauſulis. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel: Deutſche Muſica für die Kinder, und andere, ſo nicht Latein verſtehen . . . . Erf. 1592. 8. beſteht aus 7 Kap. und iſt in Frag und Antw. abgefaßt.) — Joh Cruſius (Iſag. in Muſic. Nor. 1592. 8.) — Joh. Magirus (Artis muſ. legibus logicis methodice informatae Lib II. . . Frcf. 1592. 1596. 8. Guelph 1611. Das erſte Buch enthält 28, das zweyte 31. Kap. deren Innhalt Forkel a. a. O. angezeigt hat.) — Dav. Chrytraeus oder Rochhaven (Das 3te Kap. des Anhanges zu ſ. Regul. ſtudior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Muſica, de ſententia, de rhythmo et voc. modulatione, de ſpec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. muſicis.) — Ungen. (The Guide of the Path - Way t Muſic, Lond. 1596. 4.) Th. Morley (A plaine and eaſie Introd. to practical Muſike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771 4. Das Werk, welches in Geſprächen abgefaßt iſt, beſteht aus drey Theilen, wovon der 1te ſingen, der 2te die Harmonie, der 3te die Compoſition lehr.) — Ungen. (Kurze und gewiſſe Unterrichtung Muſ practicae . . . Zür. 1599. 4.) — Orazio Scaletta (Scala di Muſica per i Principanti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 16 7.) — Virgil. Haug (Erotem. Muſ. practicae . . .) — Joh. Turinomarus (Rudimenta Muſic.) — Joh. Vogelſang (Quaeſt. muſic. Augsb. 8.) — Scip Cerreto (Della prattica muſicale, vocale e ſtromentale . . . Nap. 1601. 4.) — Ungen. (Introd. in Artem muſicam . . . Veſ. 1604. 8. — Andr. Lucelburger (Muſic. pract. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — Andr. Crappius (Muſic-Artis Elementa, Hal. 1608, 8) — Otto Sigfrid Harniſch (Artis muſ. delineatio . . . doctrinam modor. in ipſo concentu practico accurate demonſtrans . . . . Frcft. 1608. 4.) — Barth. Geſius (Synopſis Muſ. pract Frcft. 1609 8. verm. mit einem Zuſatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8) — Conſt Cntrim (Iſag. muſica . . . . Erph. 1610. 8) — Chrſtph. Thom. Walliſer (Muſic. figural. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Georg Daubenroch (Epitome Muſic. Norimb. 1613. 8.) — Joh. Willich (Introd. in Artem muſic. Veſal. 1613 8. Vielleicht eben daſſelbe, vorher ſchon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Weſel erſchienene Werk?) — Steff. Bernardi (Porta muſicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4. — Eraſm. Widmann (Muſ. Praecepta latino-

wahrheiten... Leipz."(1750.) 4.) — G. G. G. Kurze Anweiſung zu den erſten Anfangsgründen der Muſik... Langenſ. 1752. 4.) — Jak. Willh. Luſtig (Muſikaale Spraakkonſt, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele muſykaale practyk tot eenen grondſlag konnen verſtrekken, Amſt. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhange, deſſen Innhalt ſich bey Forkel findet. Von eben dieſem Verf. erſchien im J. 1 56 eine Monatsſchrift, welche hieher gehört: Samenſpraaken over muſikaale Beginſelen, Amſt. 8. und im J. 1757 Twaalf Maandelykſche Muſikaale Redevoeringen, Amſt. 8. welche, wahrſcheinlicher Weiſe nichts, als jene Monatsſchrift, unter einem allgemeinen Titel iſt.) Bordet (Methode raiſonnée pour apprendre la Muſique ... à laquelle on a joint l'etendue de la flute traverſiere, du Violon, du pardeſſus de Viole, de la Vielle et de la Muſette, leur accord, quelques obſervations ſur la touche desdits inſtrumens etc. Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — Choquel (La Muſique rendue ſenſible par la Mecanique, ou nouveau Syſt. pour apprendre la Muſique ſoi même 1759. 8. Unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — Bordier (Methode de Muſique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — J. B. Rameau (Code de Muſique prat. ou Methodes .... pour former la voix et l'oreille, pour la poſition de la main ... pour l'accompagnement ſur tous les inſtrumens qui en ſont ſuſceptiles, et pour le prélude ... Par. 1760. 4. Nouv. reflex. ſur le princ. ſonore, als Fortſ. des Code de Muſ. prat. 1761. 4.) — Joh. Lor. Albrecht (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunſt ..., Langenſ. 1761. 4.) — Rob. Bremner (Rudiments of Muſ. 1763. 8.) — Joh. Sam Petri (Anleit zur practiſchen Muſik ... Laub. 1769 8. Sehr verm Leipz. 1782 4. Die Einleitung in die hiſtoriſche Muſik dürfte wohl das Beſte des Werkes ſeyn.) — Ungen. Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder Klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, ze gemaklyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkomenheid te doen bereiken .... Gravensh. 1772. 8.) — Anſ. Bayly (On ſinging and playing 1772. 8.) — Pablo Minguet (Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demueſtran y explican el arte de la Muſica, con todos ſus rudimentos para ſaber ſolfear, modular, transportar y otras curioſidades muy utiles ums J. 1774.) — Azais (Methode de Muſ. ſur un nouveau plan ... Marſ. 1776. 4) Ungen. (Etrennes muſic. ou le petit Rameau pour apprendre de ſoi-même la Muſ. Par. 1777. 24.) — G. Joſ. Vogler (Churpfälziſche Tonſchule, Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Muzyk-Onderwyzer ... Rotterd. 1780. 8 in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Urſprung und Fortg der Muſik; und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenſchaften handelt) — Dellain (Nouv. Manuel muſic. cont. les Elem. de la Muſ des agrémens du Chant et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781 4. In Frag- und Antwort.) — Joh. Fdr Chriſtmann (Elementarbuch der Tonkunſt .. Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practiſche Beytr. zum Elementarbuch, ebend 1782. f.) — Mich. Corrette (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Muſique vocale et inſtrumentale, où tous les prin-

principes ſont développés nettement et diſtinctement.. Par. 1782. Iſt aber nicht die erſte Ausgabe.) — Ungen. (Raccolta dei Principii di Muſica, Fir. 1782.) — Joh. Joſ. Klein (Verſ. eines Lehrbuches der practiſchen Muſik in ſyſtem. Ordnung, Gera 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — Rodolphe (Proſp. d'une nouvelle Methode de Muſ. en deux parties ums J. 1783.) — D. Iſidor Caſtagneda y Parees (Traité theoret. ſur les premiers elemens de la Muſique . . . Cadix 1785.) — Miller (Muſical Inſtitutes 1785.) — Amad. Smith (Philoſophiſche Fragm. über die practiſche Muſik, Wien 1787. 8.) — Verſch. Raynvaen (Catech. der Muzyk, Amſt. 1788.) — Berthet (Leçons de Muſiqne.) — Dupont (Princ. de Muſique, in Frag- und Antwort.) — Joſ. Schwitt (Princ. de Muſique, Amſt.) — Teralbo Timate (Gli Elementi gener. della Muſica, Rom. 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Choral, Singen, Solmiſation, Noten, Zeiten, Inſtrumentalmuſik, u. d. m. — —

Vermiſchte Schriften von der theoretiſchen und practiſchen Muſik zugleich: Mart. Baſanier (Pluſieurs beaux ſecrets touchant la Theorique et Pratique de Muſique ums J. 1584.) — Franc. Montanos (Arte de Muſica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — Jac. Mazzonius (In ſ. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religioſa, Ceſ. 1597. 4. wird in der 2684 - 2777ten Frage von der Muſik gehandelt.) — Joh. Heinr. Alſted (S. Elementale mathemat. Frcft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale muſicum, in 2 Büchern, de Muſica ſimplici und de Muſic. harmonica, welches John Birkenſhaw, Lond. 1664 ins Engliſche überſetzte. In eben dieſes Verſ. Admirand. Mathemat. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Muſik.) — Ceſ. Crivellati (Diſc. muſicali nelle quali ſi contengono non ſole coſe pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1924. f.) — Chrſtn. Gueinzius (Miſcel. Problemata de Muſica, Hal. 1638.) — Otto Gibelius (Introd. Muſic. theoret. et didacticae, Brem. 1660. 4.) — Joh. Gezelius (In ſ. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Muſ. gehandelt.) — Angelo Berardi (Ragion. muſicali, Bol. 1681. 8. Sind in Geſprächen abgefaßt, deren 3 ſind.) — Joh. Arn. Fokerodt (Muſikaliſcher Unterr. darin die muſikal. Regeln, aus mathemat. Princ. unterſucht, vorgetragen werden, Mühlh. und Bielef. 1698 - 1718. 4. 3 Th. Der erſte Th. enthält etwas von der Muſ. hiſtor. und dann die muſikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Compoſition.) — Sixto Illuminato (Illuminata S. Forkel, a. a. O. S. 450.) — Ungen. (La Muſique theoret. et pratique, Par. 1725.) — Chapelle (Les vrais Princ. de la Muſique, expoſés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Büchern.) — Joh. Ephr. Antonius (Principia Muſices, Brem. 1743. 8.) — P. C. Humanus oder Hartong (Muſicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonſtrat. Theorica Muſica . . . 2) Die methodiſche Clavieranweiſung mit Reg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu fugirenden Phantaſien . . . Nürnb. 1749. 4.) — Lenain (Elemens de Muſique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raiſonner et les principes de cette ſcience . . . Par. 1766.) — J. Trydell (Two Eſſays on the Theory and Practice of Muſik, Dubl.

Dubl. 1768.) — Biſeri (Traité de Muſique abrégé, Par. 1770.) — Ant. Rocchi (Inſtitut. di Muſica teoret. pratica, 1778. 4.) — Marcou (Elem. theoret. et prat. de Muſique, Lond. 1782. 12.) — Marmaduke Overend (On the Science of Muſic, Lond. 1783. 4.) — —

Von den Grundſätzen der Muſik überhaupt: Auſſer dem, was in den, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Schriften über die Aeſthetik überhaupt, von den Grundſätzen der Muſik vorkommt, handeln davon: Louis Bertr. Caſtel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fond de la Muſique, Bord, 1654. Es ſind deren achte, worauf eine Reponſe d'un Acad. de Rouen erſchien, welche in der France litterair. auch dem P. Caſtel zugeſchrieben wird. Sie wurde durch Rouſſeau's Schrift über die franzöſiſche Muſik veranlaßt.) — Lor. Mizler Ungeb. Ueberſ. von Horazens Dichtkunſt durchgehends auf Muſik angewandt, im 3ten Bd. S. 605 ſ. Muſi al Bibl.) — Abt Arnaud Lettre ſur la Muſique 1754 und im 3ten Bde. S. 55, des Eſſai ſur la Muſ. anc. et moderne, ſo wie in Arteaga's Rivol. del Teatro muſicale, und in der deutſchen Ueberſetzung dieſes Werkes.) — C. H. Blainville (L'Eſprit de l'art muſical . . . Gen. 1754. 12. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — C. W. Ramler (Auszug aus Batteux Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. auf Muſik angewendet, im 5ten Bd. S. 20 der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beyträge.) — Carl Lud. Junker (Tonkunſt, Bern 1777. 8. Auch gehören noch ſ. Betracht. über Mahl. Ton und Bildhauerkunſt. Baſ. 1778 8. hieher.) — Chabanon (Obſervat. ſur la Muſ. et principalement ſur la Metaphyſ. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la poeſie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutſch, nach der erſten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk beſteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erſte 21. und der zweyte 11 Kap. enthält. Auch finden ſich einige Anhänge dabey. Es wäre zu wünſchen, daß es, nach der zweyten Ausg. von neuem überſetzt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet würde.) — Einer Philoſophie der Muſik, von D. Xav. Mattei gedenkt Signorelli in ſ. Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. U. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die Gewißheit der muſikaliſchen Grundſätze: Franc. Vellez de Guevara (De la realidad y experiencia de la Muſica, ſoll im 15ten Jahrh. geſchrieben worden ſeyn.) — Agoſt. Steffani (Quanta certezza habbia da ſuoi principij la Muſica, Amſt. 1695. 12. Deutſch von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1700. 8. Mühlheim. 1760. 4.) — —

Ueber das muſikaliſche Genie: J. B. Rameau (Obſervat. ſur notre Inſtinct pour la Muſique et ſur ſon principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduiſant à pouvoir ſe rendre raiſon avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günſtige Beurtheilung davon findet ſich in Mattheſons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die Verbindung der Muſik mit den Wiſſenſchaften: Jean le Munerat (De moderatione et concordia Grammat. et Muſic. ums J. 1490 bey dem Martyrolog. des Uſuard.) — Joh. Doppert (Muſices c. litteris copula vom J. 1711.) — Lor. Mizler (Diſſertat. quod Muſ. ſcientia ſit et pars erudit. philoſ. Lipſ. 1734. 4. verm. 1736. 4.)

4.) — Ungen. (Unterſuchung ob die Muſik ein Theil der Gelehrſamkeit ſey, in den Braunſchweigſchen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — Joh. Mattheſon De Erudit. muſica, Schediasma epiſtol. . . . . Hamb. 1732. 8. und bey dem philol. Treſeſpiel 1752. 8.) — G. Gottfr. Petri (Quod conjunctio Studii muſici cum reliq. litterar. ſtudiis eruditio non tantum utilis ſit, ſed et neceſſaria videatur, Gorl. 1765.) — Joh. Frdr. Albert De jucunda artis muſic. conjunctione cum litterar. ſtudio, Nordh. 1778. 4.) —

Ueber Verbindung und Aehnlichkeit der Muſik mit Poeſie und Sprache: Ant. Ludw. Aldrighetti, oder Andrighetti (Raggnaglio di Parnaſſo della gara nata tra la Muſica e la Poeſia, Pad. 1620. 4.) — Teod. Oſio (L'Armonia del nudo parlare, overo la Muſica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di muſiche ſpeculazioni ſi pongono alla prova le regole ſino al preſente ſtabilite dagl' oſſervatori del numero della proſa e del verſo, Mil. 1637.) — George Ent. (An Eſſay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinairy diſcourſe, im 12ten Bde der Philoſ. Transact.) — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik als Anhang bey ſ. Ausgab der Beſſerſchen Schriften.) — Joh. Chrſtn. Winter (De eo quod ſibi invicem debent Muſica, Poetica et Rhetorica, Diſſertat. epiſtol. Hanov. 1764. 4.) — Dan. Webb (Obſerv. on the correſpondence between Poetry and Muſic, Lond. 1769. 8.) Deutſch v. J. J. Eſchenburg, Lpz. 1771. 8.) — J. Mitford (Bey ſ. Eſſay on the Harmony of language. . . 1774. 8. finden ſich Obſervat. on the connexion of poetry with Muſic.) — Jam. Beattie (Eſſay on Poetry and Muſic as they affect the mind, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutſch im 1ten Bde. ſ. Neuen Philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8. — Anſ. Bayly (Alliance of Muſic, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

Aehnlichkeit und Vergleichung der Muſik mit Mahlerey: Jam. Harris (Von ſ. Three Treatiſes (ſ. Art. Dichtkunſt) enthält die 2te eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit der Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen.) — Wolfg. Ludw. Gräfenhahn (Rede von dem Vorzuge der Muſik vor der Mahl. Poeſie und Schauſpielkunſt, im 4ten Bd. S. 1. der Mitzlerſchen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettſtreit der Mahlerey, Muſik, Poeſie und Schauſpielkunſt, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768, iſt eine Beantwortung der Frage: Was finden ſich zwiſchen der Muſik und Mahlerey für Aehnlichkeiten? enthalten, und dieſe, deutſch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. vom Jahre 1768.) — Eine andere, franzöſiſche, Vergleichung zwiſchen Muſik, Mahlerey und Poeſie iſt im J. 1777. 8. Holländiſch im Haag erſchienen; das Original iſt mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre? in der 1ten Samml. S. 133. ſ. Zerſtreuten Blätter.) —

Ueber Verbindung der Muſik mit dem Tanze: Guil. Dumanoir (Le Mariage de la Muſique et de la Danſe, Par. 1664. 12.) — Borin (La Muſique theoret. et prat. dans ſon ordre naturel avec la danſe, 1746.) — Noverre (Einige Bemerkungen über den Einfluß des muſikal. Gehörs in die Tanzkunſt, im 1ten

Bde. S. 341. der Hamb. Unterhaltungen.) — C. Pauli (Muſik und Tanz, im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaiſchen Magazines.) — —

Ueber Nutzen und Wirkung der Muſik überhaupt: Johann v. Salisbury († 1182. In ſ. Poliocrat. ſ. de nugis curial. et veſtig. Philoſ. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Muſica et Inſtrum. et Modis, et fructu eorum.) — Franc. Patricius († 1480. In ſ. De regno et regis Inſtitur. Lib. IX. wird im 15ten Abſchn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluß der Muſik auf die moral. Bildung des Fürſten gehandelt.) — Franc. Bocchi (Diſcorſo ſopra la Muſica, non ſecondo l'arte di quella, mà ſecondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meynung, daß die Muſik die Sittlichkeit befördere.) — Hier. Oſorius (In ſ. W. De regis inſtitut. et diſciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 122. manches von den Wirkungen der Muſik vor.) — Jac. Martini (In der 5ten ſeiner Centur. quaeſt. illuſtr. philoſ. 1609. wird Quaeſt. 3 und 4 unterſucht, an Muſica omni aetati conveniat? und Muſica ad quid conducat?) H. Peacheam (Sein compleat Gentleman, Lond. 1624. enthält auch eine Abhandl. von der Muſik, ſo fern ſie dem gebildeten Manne nothwendig iſt.) — Ad. Stader Ἐγκώμιον Μουσικῆς h. e. Diſſert. de dignitate, utilit. et iucunditate artis muſ. Alt. 1632. 4.) — Georg Gumpelzhaimer (In ſ. Gymnaſ. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet ſich im 2ten Th. eine Abh. v. der Muſik, worin ſie unter die erſten Ergötzlichkeiten des Geiſtes geſetzt wird.) — J. Heinzelmann (De muſica colenda . . . Berol. 1657.) — W. G. Hack (De admirandis Muſic. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Ablancourt Dialogues les plaiſirs über den Nutzen der Muſik geſagt iſt, findet ſich Deutſch in der Hertelſchen Samml. Muſik. Schr. St. 2. S. 170. — Chrſtn. Fdr. Reineccius (De effectibus Muſic. merito ſuſpectis, Isleb. 1729. 4.) — Chrſtn. And. Bünemann (Orat. de Muſica virtutis adminiſtra, Berol. 1741.) — J. H. Mechelin (De uſu Muſices morali, Abo 1763.) — F. G. Feyjoo (In ſ. Teatro crit. univ. Mad. 1726 u. f. 4. 8 Bde. findet ſich eine Abhandl. über das Vergnügen der Muſik, welches, Auszugsweiſe im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 526 überſetzt iſt.) — Ungen. (Thoughts on the uſe and advantage of Muſik, Lond. 1765. 8.) — G. Chrſtph. Schwarz (De Muſic. morumque cognatione Comm. Alt. 1765. 4.) — Angelo Mazza (Gli effetti della Muſica . . . Parm 1776. 8. Sind 3 Oden auf die Muſik.) — Cl. Joſ. Dorat (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — Ungen. (Euterpe, or Rem. on the uſe and abuſe of Muſic, as a part of modern education, Lond. 1779. 4.) — Mart. Ehlers (In ſ. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Muſik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichſten geſetzt wird.) — L. R. Brijon (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les ſons de la Muſique, nouv. decouverte de premiere culture, aiſée et certaine pour parvenir à la reuſſite dans les ſcienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Muſique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigen Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geiſt des Menſchen harmoniſch machen zu können.) — C. W. Brumley (In ſ. Philepiſtämie, oder Anleit. für einen jungen Studierenden . . . Quedl. 1781. 8. wird Bd. 1. S. 373. von

dem

dem Nutzen der Muſik gehandelt.) — Joh. Joſ. Rauſch (Pſychologiſche Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbeſondre der Muſik auf die Seele ... Bresl. 1782. 8.) — J. A. P. Schulz (Ged. über den Einfluß der Muſik auf die Bildung eines Volkes ... Koppenh. 1790. 8.) — Pſychol. Bemerk. über die Wirkung der Tonkunſt von Herrmann, in dem ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Pſychologie, von J. D. Mauchart, Nürnb. 179 . 8. — — Von den phyſiſchen Wirkungen der Muſik: Nic. de Flamel (La Muſique chimique, wahrſcheinlicher Weiſe in deſſen Sommaire philoſ. aus dem 15ten Jahrh.) Heinr. Corn. Agrippa (Das 14te Kap. des 2ten Buches ſ. Werkes De occulta philoſ. handelt de Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Symphorian Campegius, eigentlich Champier (In ſ. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Baſ. 1537. 8. handelt das 5te Kap. des 2ten Th. von den Wirkungen der Muſik.) — Joh. Brodäus (In ſ. Miſcell. Lib. VI. Baſ. 1555. 8. unterſucht das 31te Kap. des 4ten Buches: An muſ. cantibus ſanentur iſchiadici?) — Hier. Magius (Im 33ten Kap. des 4ten Buches ſ. Miſcell. Ven. 156 . ſucht er zu erweiſen Muſic. in humanos animos inque corpora ipſa vim eſſe maximam.) — Andr. Tiraquell (Im 31ten Kap. ſ. W. De Nobilitate etc. Lyon, 15 9. f. (3te Ausg.) wird der Muſik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeſchrieben.) — Ant. Mar. Delrio († 1608. (Von ſ. Diſquiſ. magic. handelt auch eine von der Muſica magica.) — Giovb. Porta (In ſ. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Rod. Caſtro (Das 14te-16te Kap. des 4ten Buches ſ. Medic. polit. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nützlichen Gebrauch der Muſ. bey Krankheiten.) — Chriſtph. Schorer († 1671. (De Muſica addiſcenda, Diſſ. nähmlich für den Arzt.) — Sam. Haffenreffer (Monochordon Symbol - Biomantic. obſtructiſſimam pulſuum doctrinam ex harmoniis muſic. dilucide, figurisque oculariter demonſtrans ... Ulm. 1640. 8.) — Ed. Medeira (In ſ. Nov. Philoſ. et Medic. Ulyſſip. 1650. 8. findet ſich eine Inaudita Philoſ. de viribus Muſic. und eine Abh. von der Tarantel.) — Girol. Bardi (Muſica medico-magica, mirab. conſona, diſſona, curativa etc. ums J. 1651.) — Athan. Kircher (In ſ. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetiſchen Kraft der Muſik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — Wolf. Senguerdi (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey ſ. Ration. et Experient. Connub. Roter. 1715. 8.) — Joh. Chrſtn. Frommann (In ſ. W. De Faſcinatione, Nor. 1675. 4. wird im 1ten Buch de Muſ. vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos geh.) — Georg Frank v. Frankenau (De Muſica Medico neceſſaria Diſſert. Heidelb. 1672. 4. und bey ſ. Satyr. Med. Lipſ. 1722. 8.) — Phil. Douth (Muſ. incantans, ſ. Poema exprimens vires Muſices, juvenem in inſaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — Herm. Grube (De ictu Tarant. et vi Muſ. in ejus curatione, Frcft. 1679. 8.) — J. G. Schiebel († 1684. Curieuſeſte Wunderw. der Natur, ſo ſie durch den einſtimmenden Klang an Menſchen, Vieh und allen Kreaturen ausübt.) — Bernh. Albinus (De Tarantula, Diſſert. Frcft. 1691. 4.) — G. Baglivi (De anatom. morſu et effect. Tarant. Diſſert. 1695.) — Rich. Mead (De Tarantula deque oppoſita

ſita iis, Muſica, Lond. 1702.) — Ad. Brendel (De curat. morbor. per carm. et cantus muſicos, Vitteb. 1706. 4.) — Lud. Valetta (Soll eine Abh. von dem Tarantelſtich, Neap. 1706. haben drucken laſſen.) — Mich. Ernſt Ettmüller (Effectus Muſ. in hominem, Lipſ. 1614.) — Theod. Craanen († 1658. In ſ. Tract. phyſicomed. Neap. 1722. 4. handelt das 107 - 109. Kap. De Muſica, de Echo, de Tarant.) — Rich. Browne (Medicina Muſica, or an mechanical Eſſay on the effects of ſinging, muſick and dancing on human bodies . . Lond. 1729. 8. Iſt aber zuerſt auch früher erſchienen. Lat. ebend. 1735. 8.) — Joh. Wilh. Albrecht (Tract. phyſ. de effect. Muſ. in corpus animarum, Lipſ. 1734. 8. S. Mitzlers Muſ. Bibl. B. 4. S. 23.) — Ang. M. Ricci (An muſica curentur morbi, Diſſert. bey ſ. Diſſert. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Bd.) — Ernſt Ant. Nicolai (Die Verbindung der Muſik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — Joh. Gottl. Krüger (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Muſik gehörige Sachen, im 1ten Bd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet ſich in den Träumen eben dieſes Verf. mancherley über Muſik.) — F. N. Marquet (Methode pour apprendre par les notes de la Muſ. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amſt. 1768. 12.) — In dem Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine, Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Muſ.) — Rich. Brocklesby (Reflect. on anc. and modern Muſik with the applicat. to the cure of diſeaſes . . . Lond. 1749. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, von Abr. Käſtner, mit Anm. im 9ten Bd. S. 87. des Hamb. Magaz. und im 2ten Bd. S. 16 der Hiſt. kritiſchen Beytr. von Marpurg. Das Werk beſteht aus 6 Kap.) — G. Louis Buffon (Ueber den Einfluß der Muſik auf die Thiere aus ſ. Hiſt. natur. Deutſch im 10ten Bd. der Berl. Samml. zur Beförd. der Arzneywiſſenſch. Berl. 1779. 8.) — Joſ. Lud. Roger (Tent. de vi Soni Muſic. in corpus humanum, Aven. 1758. 8. beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 4 Kap. enthält) — In Hillers Wöchentl. Nachrichten v. J. 1766. S. 86. findet ſich ein Aufſ. von der Wirkung der Muſik auf die Thiere, aus des Vigneul Marville ſehr alten Melanges d'Hiſt. et de Litterat. gezogen. — In J. A. Unzers Arzt handelt das 141te Stück von der Muſik. — Ungen. (Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen, Leipz. 1770. 8. — P. van Swieten (Diſſert. ſiſtens Muſic. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — Campbell (De Muſ. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — Mich. Gaspar (De arte medendi apud priſcos Muſices ope atque Carm. Epiſt. ad Ant. Relhan, Ultraj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — Luigi Desbout (Ragion. fiſico-chirurg. ſopra l'effetto della Muſica nelle malattie nervoſe, Lid. 1780. 8.) — Preuve de l'efficacité de la Muſique dans les convulſions und nouv. preuve, im Journ. Encycl. vom Jahre 1780. Mon. März und Octobr. — —

Von dem Werthe und der Schönheit der Muſik: Joh. Gerſon († 1429. De laude Muſic. in ſ. W.) Rud. Agricola († 1485. Orat. in laud. philoſ. et reliq. artium v. J. 1476 im 2ten Bd. ſ. Oper. Col. 1539.) — Franc. Wilter (De Muſica ejusque laudibus, ums J. 1495.) — Phil. Beroald († 1504. De laude Muſic. Orat. in ſ. Orat. Baſ. 1509. 8.) — Guil. Telin

(Louange

(Louange de la Muſique, Par. 1533. 4.) — G. Frölich (Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunſt Muſica, Augsb. 1540 und in F. J. Beyſchlags Sylloge var. opuſc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holtheuſer (Encom. Muſicae... Erph. 1551. 4.) — Joh. Guidonius (Minervalia in quibus ſcient. praec. atque ignorantiae ſocordia conſideratur, artium liberal. in Muſicen decertatio lepida appingitur, Maſt. 1554. 4.) — Nicod. Friſchlin († 1590. De Encom. Muſic. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Muſic. gehalten im J. 1582.) — Mart. Luther (Encom. Muſices, Viteb. 1538. und im 8ten Bd. ſ. W. der Jen. Ausg. ſo wie in Werkmeiſters Würde der edlen Muſikkunſt, in der Mitzlerſchen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in tuendo cantu eccl.... Epiſtol. ad Lud. Senſelium, Cob. 1530. in Fr. Buddei Collect. nov. Epiſt. Lutheri, und im Leipz. Muſikal. Alman. aufs J. 1784.) — John Caſe (The Praiſe of Muſicke, Oxf. 1586. 8.) — Seb. Pichſelius (Carmen de muſica, Sp. 1588. 8) — Jac. Lätitius (Encom. Muſic.) — Franc. Prätorius (Orat. de praeſtant. auctor. et dignitate art. Muſic. Roſt. 1603. 4.) — H. H. E. (Triumph der hochgelobten himmliſchen Kunſtreichen Muſica ... Nürnb. 1607. 8.) — Joach. Leſeberg (Orat. de honeſtor. convivior. inprimis muſicor. ipſiusque Muſices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Caſali (Grandezze e maraviglie della Muſica, Mod. 1629.) — Andr. d'Onofrio (Diſcorſi in Proſa della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della Muſica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Muſic. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Muſica.) — Joh. Moller (Orat. de Muſ. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Diſſert. Moller. Lipſ. 1706. 8. S. 58.) — Aug. Brüchting (Lob der Muſik, Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeiſter (Der edlen Muſikkunſt, Würde, Gebrauch und Mißbrauch ... Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Frdr. Köber (De Muſ. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chrſtph. Lorbeer (Lob der edlen Muſik, Weimar 1696. 8. ein Gedicht mit erläuternden Anm.) — Frc. Ant. Le Fevre (Muſica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Gieſu, Ven. 1749.) — G. Clevesaal (Orat. de Muſ. voluptate et commodo ejus inſigni ... Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Muſic. praeſtant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Conſt. Bellermann (Progr. in quo Parnaſſus Muſar. voce, fidibus tibiisque reſonans, ſ. Muſic.. laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Mitzlers Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Verſch. ſ. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunſt; von Gott als dem Urheber und oberſten Beförderer der Muſik; von der Vortreflichkeit der Tonkunſt, in Mitzl. Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Yriarte (La Muſica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Geſ. Eines der ſchönſten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunſt, Bayr. 1786. 8.) — —

Ueber die Mängel und Verbeſſerungen der Muſik: Rich. Pace († 1532. De reſtitut. Muſic.) — Phil. Melanchton (De emendat. Muſices, in ſ. lat. Epiſteln, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Ged. über die Tonkunſt, nach welchen ſolche leichter und deut-

deutlicher könnte begriffen werden, Salzw. 1736. 4.) — Ernſt Chrſtph. Dreßler (Fragm. einiger Ged. . . . die beſſere Aufnahme der Muſik in Deutſchland betreffend Gotha 1767. 4.) — Fdr. Arn. Klockenbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Muſik, in ſ. Auſſ. verſchiedenen Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Muſik: Joh. Ad. Weber (In ſ. Diſcurſ. curioſ. . . . Salzb. 1673. 8. handelt der 25te De Muſurgia ſ. de natura Muſ. S. 372.) — Lud. Fr. Pape (De uſu Muſ. Diſſ. Upſ. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Beſtimmung der Muſik geſagt iſt, findet ſich deutſch in Marpuras Hiſtor. kritiſchen Beytr. Bd. 1. S. 550 Bd. 2. S 145. — Verſuch von dem Urſpr. der Natur und Abſicht der, aus dem Univerſal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Muſik, ihre Gewalt, Grundſ. Endzweck u. ſ. w. aus dem Comparat. view of the ſtate and facult. of Man with thoſe of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Urſprung und der Erfindung der Muſik: Gervaſius Tilberienſis (1211. In ſ. Otiis imperial. in Leibnitz Script. Brunſ. Bd. 1. handelt S. 899 der 20te Abſchn. der 1ten Abtheil. de Invent. Muſicae et multor art fic.) — Guil. de Podio (Ars Muſicor ſ. Commentar. muſicae facultatis, Valent. 1495 4.) — Polidorus Vergilius (In ſ. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap des erſten Buches von der Erfindung der Muſik und der muſikal Inſtr.) — Marc Ant. Majoragius († 1555. Die 24te ſ. Orat. handelt von dem Urſprung, Alter, Kraſt und Nutzen der Muſik.) — Rud. Schlick (Exercitat. qua Muſ. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — Pet. Eichmann (Orat. de divina origine atque utilitate . . artis Muſic. Gedan. 1600. 4.) — Guido Pancirolus (In ſ. W. De reb. memorab. ſ. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des 1ten Thls von der Erfindung muſikal. Dinge.) — Alex. Sardus (S De rer. Inventor. Lib. II. Neom. 1671. enthalten im 1ten Buche vielerley von den Erfindungen muſikal. Dinge und Inſtrum.) — Theod. Janſ. v. Almeloveen (In dem, ſ. Inventis novo antiq. Amſtel. 1684. 8. angehängten Onomaſtico wird von den Erfindern muſikal Dinge gehandelt.) — Joh. G. Ahle (Unſtruthine, oder muſikal Gartenluſt Mühlh. 1687. 8 Unſtruthiſche Muſen, Mühlh. 1676-1678. 4 4 Th.) — G. Paſchius (In ſ. Tract. de nov. inventis . . . Lipſ. 1700 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von muſikaliſchen Erfindungen vor.) — J. C. Dunaeus Diſſertat. de primis Muſic. Inventor. Upſ 1729. 8.) — Jean B. Louis Greſſet (Diſc. ſur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutſch von Wolf, Berl. 1752. 8 und, Adlungs Anleit zur muſikal. Gelahrtheit, S 117. der Ausg. von 1783 zu Folge, auch von Baron, bey Andre Verſ. über das Schöne 1757; wenigſtens iſt von Greſſet keine andre, als dieſe Rede bekannt.) — Joh. Chrſtph. Gottſched (Ged. vom Urſpr. und Alter der Muſik, in Mitzlers Muſikal. Bibl Bd. 1. Th. 5. S. 1. Sind aus dem 1ten Kap der Gottſchediſchen Dichtkunſt gezogen.) — Was in Et. B. de Condillac Eſſai ſur l'origine des connoiſſ hum. vom Urſprung der Sprache und Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch im

2ten Bd. S. 86 der Breßl. Vermiſchten Beytr. und in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — Joh. Ad. Scheibe (Abhandl. vom Alter und Urſprung der Muſik, inſonderheit der Vocalmuſik . . . Alt 1754. 8.) — E. F. v. H. (Urſprung der Muſik und Dichtkunſt, ein ſcherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geſchichte der Muſik überhaupt: Joh. Wilh. Stuckius (In ſ. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20te Kap. des 3ten Buches de Muſ. . . . uſu multiplici in ſacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — Seth. Calviſius (De initio et progreſſu Muſic. . . . Exercit. bey ſ. Praelect. muſic. Lipſ. 1600. 8. und Exercit. Muſ. tres . . . ebend. 1611. 8. ſehr gut und bündig.) — Mich. Prätoris (Syntagma muſicum . . . Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erſte lat. die beyden letzten deutſch ſind. Der Innhalt des Werkes findet ſich in H. Forkels Litterat. der Muſik.) — J. Bapt. Gramage († 1635. De Muſica latina, graeca, maurica, et inſtrum. barbar.) — Joh. Alb. Baenus (Diſſert. epiſtol. de Muſ. natura, origine, progreſſu et denique ſtudio, bene inſtituendo . . . Harl. 1635. und in G. I. Voſſii et alior. diſſert. de ſtudiis bene inſtitut. 1645. 8. S. 666. beſteht aus 25 Kap. deren Innhalt H. Forkel angegeben hat.) — In dem, von Laur. Beyerlink herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 793 u. f. mancherley von muſikal. Erfindern, und Erfindungen ſo wie von dem mancherley Gebrauche der Muſik vor.) — Wolfg. Caſp. Prinz (Hiſtor. Beſchreibung der edelen Sing- und Klingkunſt, in welcher derſelben Urſprung und Erfindung, Fortg. und Verbeſſerung, unterſchiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteſte Ausüber von Anfang der Welt bis auf unſre Zeit in möglichſter Kürze erzählt . . . werden . . . Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet.) — Giov Andrea Angelini Bontempi (Hiſtoria muſica, nella quale ſi ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Muſica armonica, Perug. 1695. f.) — G. Vallerus (De antiqua et med. aevi Muſica, Upſ. 1706.) — Pierre Bonnet (Hiſt. de la Muſique et de ſes effets depuis ſon origine jusqu'à preſent, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieſes Verf. Hiſt. de la Danſe, Par. 1724. 12. S. 183. Verm. mit den, gegen die bekannte Parallèle des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Muſ. et les opera gerichteten Dial. ſur la Muſique, und einem etwas veränderten Titel, Amſt. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geſchichte beſteht, in den letzten Ausgaben, aus 14 ſehr magern Kapiteln, wovon das 12te oder die Diſſertat. ſur le bon Gout de la Muſique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Muſique, und eine Lettre ſur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — Oliv. Legipontius (De Muſ. eiusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus et ſtudio bene inſtit. in des Verf. Diſſert. philologico-bibliogr. Nor. 1747. S. 283. Der Verf. handelt nur von der Muſik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — Phil. Joſ. Caffiaux (Eſſai d'une Hiſt. de Muſique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — Giamb. Martini (Storia della Muſica, Bol. 1757-1781.

l'Hiſt. eccleſ. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon beſonders: A new account of the Revival of Muſik in Europe im 6ten Bde. des Preſent State of the Republick of Letters, 1730. S. 358 (wo dieſe Wiederauflebung in die Jahre 568-728 geſetzt wird) — Obſervatio de Cleri Rom. controverſia cum Clero German. circa Muſ. eccleſiaſt. in den Obſervat. Hallens. v. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — Edw. Jones (Muſical. and Poet. Relicks of the Welſh Bards, preſerved by tradition and authentic. Manuſcr. . . . Lond. 1784. f.) — Joſ. Walker (Hiſtor. Mem. of the Iriſh Bards, interſperſed with anecdotes of, and occaſional remarks on, the Muſik of Ireland; alſo an hiſtor. and deſcript. acc. of the muſical inſtrum. of the anc. Iriſh . . . with ſelect Iriſh Melodies, Lond. 1786. 4. — Und gelegentlich liefern noch darüber: Joh. J. Winkelmann, im 17ten Kap. ſ. Notit. hiſtor. polit. vet. Saxo-Weſtphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Chrſtph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miſcell. Lipſ. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litteriſque nulli ſecunda, Roſt. 1698. 4. — P. Hachenbergs Diſſert. hiſt. de ſtud. veter. Germanor. in ſ. Germania Media, Hal. 1709. 4. — S 134. — C. Calvörs Saxonia inferior antiqua gentil. et chriſt. d. i. Das alte heydniſche und chriſtliche Niederſachſen, Gosl. 1714. f. — Joh. Willh. Bergers, De priſco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Bocriſius Diſſertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wieſand Comment. de Car. M. artium liberal. reſtauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunſt- Gewerk und Handwerks-Geſch. der Reichsſtadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden ſich Nachrichten von Werken über die Muſik und Erläuterungen muſikaliſcher Ausdrücke aus dieſem Zeitpuncte in I. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Gloſſar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex Ed. I. C. Adl. Hal. 1774. u. f. 8. 5 Bde. In H. Spelmanns Gloſſar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (3te Ausg.) — u. a. m. — —

Schriften über die theoretiſche Muſik von Neuern, und zwar ſolche, worin entweder die Lehrſätze der Alten, mit der vorhandenen Maſſe der muſikaliſchen Kenntniſſe, größtentheils in Rückſicht auf Compoſition, in Verbindung gebracht, oder ſolche, worin die ſämmtlichen Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, aus der Natur der Kunſt ſelbſt, entwickelt, und in ſyſtematiſche Ordnung gebracht worden ſind: Franch. Gafor (1520. Practica Muſicae, Mediol. 1496. Breſc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk iſt in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik angezeigt worden iſt.) — Joh. Reiſch Das 5te Buch ſ. Margarita philoſ. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Muſica ſpeculativa und de princ. muſic. pract. in genere.) — Andr. Ornitoparchus Muſicae activae Micrologus, Lib. IV. digeſtus . . Lipſ. 1521. 8. Col. 1535. 8. obl. Das erſte Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Menſurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Eccleſiaſt. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — Stef. Vanneo Recanetum de Muſica aurea, R. 1533. fol. Urſprünglich

lich italieniſch geſchrieben, aber von Vincent Roſſeti ins Lat. überſetzt, beſteht aus 3 Büchern.) — Joh. Froſch (Rer. muſicar. Opuſcul. ... totius ejus negotii ration .... complectens, Argent. 1535. f. ſcheint aber, dem Titel und der Zueignungsſchrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu ſeyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik ſich findet.) — Heinrich Lorit Glareanus 1) De Muſic diviſione ac definitione, ſoll ſchon zuerſt 1516. 4. gedruckt ſeyn; iſt aber auch noch Baſ. 1549. 4. erſchienen. 2) Dodechordon Lib. III. Baſ. 1547. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel: a. a. O. Die Hauptabſicht des Werkes iſt, die damahls noch ſchwankende Lehre von den 12 Tonarten feſtzuſetzen.) — Nic. Virintino (L'antica Muſica ridotta alla moderna prattica, con le dicharazioni e con gli Eſſempi dei tre generi, con le loro ſpezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte, in 6 Büchern, und zwar im erſten Della Theorica muſicale, und in den fünf übrigen Della Prattica muſic. Zu dieſem Werke gehört: Il Melone, diſcorſo armon. und Il Melone ſec. conſideraz. muſicali ... intorno .. a' libri dell' antica Muſ. ridutta alla moderna pratica ... Ferr. 1602. 4. von Frc. Bottrigari, als welches eine Kritik deſſelben enthält.) — Giuſ. Zarlino (1) Iſtitutioni harmoniche diviſe in quattro parti.. Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimoſtrationi harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali ſi diſcorrono e dimoſtrano le coſe della Muſica e ſi riſolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che deſiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti muſicali, nei quali ſi dichiarono molti coſe contenuete ne i due primi Volumi ... Ven. 1588. f. Das Werk beſteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in ſ. Opere, Ven. 1589. f. 4 Th. 1751. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derſelben, ſ. Forkel, a. a. O. Die von Mattheſon (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutſche Ueberſ. derſelben ſcheinen nicht gedruckt worden zu ſeyn. Zu dieſen Schriften gehören übrigens der Diſc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artuſi Impreſa del R. P. Giuſ. Zarlino.. dichiarata, Bol. 1604. 4.) — Franc. Salina (De Muſica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, juxta ſenſus ac rationis indicium oſtenditur et demonſtratur, Salmant. 1577. 1592. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Pet. Gregorius (In ſ. Syntax. artis mirab. Lib. XL. compreh. Lyon 1574. 8. 2 B. Cöln 1600. 8. 2 B. handelt das 3te 21te Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen muſikal. Dingen.) — Laurencini (Unter dieſem Nahmen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. ſ. Eſſai einen Theſaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören ſcheint, mir aber nicht näher bekannt iſt) — D. Pedro Cerone (El Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſ. theoret. y pract. en que ſe pone por extenſo lo que uno para hazerſe perfecto Muſico ha meneſter ſaber ... Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgenden Innhaltes: De los Atavios y conſonancias morales; de las curioſidades y antiguallas in Muſica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epiſt. y Evangelios

gelios aſſi a uſo de Eſpana come de Roma y de toda Italia; de los aviſos que ſon muy neceſſarios en Canto llano; del Canto metrico ò de organo; de los aviſos neceſſarios en Canto de organo; de las reglas para cantar gloſado y de garganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto ſobre Canto Llano: de los contrapuntos artificioſos y doctos; del paſſar regoladamente de una eſpecie à otra, algunos aviſos neceſſarios para mayor perfeccion de la Compoſtura; de unos fragmentos muſic. para aviſo de los Compoſitores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los paſſos comunes, entradas y clauſulas; de los Tonos uſados en Canto de Organo; del modo, tiempo y proclacion; de las notas en el numero ternario y de ſus accidentes; de las proporciones muſicales; de la Miſſa lomme arme del P. Luys de Preneſtina, de los Conciertos y conveniencia de los inſtrumentos muſicales; de los Enigmas muſicales.) — Sal de Caux (Inſtitut. harmonique, div. en deux parties, En la première ſont monſtrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compoſitions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Rob Fludd († 1637. In ſ. Hiſtor. utriusque Coſmi, Oppenh. 1617. f. findet ſich ein Templum Muſic. in quo Muſica univerſalis tanquam in ſpeculo conſpicitur, welche aus 7 Büchern beſteht, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Joh. Kepler († 1630. In ſ. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von muſikaliſchen hieher gehörigen Dingen.) — J. Couſu (La Muſique univerſelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — Marie Merſenne (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur de Sonor. nat. cauſ. et effectibus; de conſonantiis, diſſonantiis, ration. gener. mod. cantib. compoſitione orbisque totius harmon. Inſtrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corpor ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſ. ſ. conſonantiis; de Muſ. diſſonantiis, de ration. et proport. deque diviſ. conſonantiarum; de ſpeciebus conſonant. deque mod. et generibus; de cantibus ſ. cantilenis, eorumque numero, partibus et ſpeciebus, de compoſit. muſic. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. Sehr vermehrt gab der Verf. ſelbſt, das Werk franzöſiſch, unter dem Titel: Harmonie univerſelle, cont. la Theorie et la pratique de la Muſique . . . . Par. 1636-1637. f. 2 Bde. heraus. Es iſt hier in 5 verſchiedene Traités abgetheilt, wovon der erſte, in 3 Büchern, de la nature des ſons, et des mouvemens de toutes ſortes de corps; der 2te in drey Propoſ. des poils ſouſtenus par des puiſſances ſur les plans inclinés à Horizon; der dritte in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte in 6 Büchern, des Conſonances, des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la compoſition et de l'art de bien chanter; der fünfte in 8 Büchern, des Inſtrum. à cordes, des Inſtr. à vent, des inſtr. de percuſſion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel ſagt, a. a O. das Werk ſey ein muſikaliſches Magazin, worin alle im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte muſikal. Kenntniſſe

ſich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret pract. et inſtrumen. talis Lib. IV. Par. 1644. f. Deſſen Innhalt iſt aber nicht bekannt.) — Ch. Buttler (Principles of Muſik in Singing and Setting, with the twofold uſe thereof, eccleſiaſtical and civil, Lond. 1636. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Ath. Kircher († 1680. Muſurgia univerſalis, ſ. Ars magna Conſoni et Diſſoni in X lib. digeſta.... R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura ſoni et vocis in 15 Kap. de Muſ. et Inſtrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. diviſ. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonſtrativa rat. in 22 Kap. De Muſ. Inſtrumentali in 4 Theilen; de Muſ. ant. et moderna in 3 Th. De Muſurgia mirifica ſ. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Conſoni et Diſſoni in qua reconditiora ſonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X regiſtra demonſtratur, naturam rerum in omnibus obſervaſſe muſicas et harmon. proportiones. Einen deutſchen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ieſ. Germ. Germaniae redonatus, ſ. Ars magn. de Conſ. et Diſſ. Ars minor. d. i. Philoſ. Extract und Auszug u ſ. w. gab Andr. Hirſch Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber ſchwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — John Birkenſhaw (Syntagma Muſ. Treating of Muſik philoſophicaly, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hiſt. of Muſ. Bd. 4. S. 439 und die Philoſ. Transact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — Jac. Tevo (Il. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. Das Werk beſteht aus 4 Th. deren Innhalt ſich bey Forkel findet) — Joh. Mattheſon († 1764. 1) Das eröfnete Orcheſtre, oder univerſelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Muſik erlangen u. ſ. w. möge . . Hamb. 1713. 12. Beſteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grundlehren der muſikal. Setzkunſt oder Compoſition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erſchienen die „Gültigen Zeugniſſe . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeiſter, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorſtehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erſte, in 10 Kap. von der wiſſenſchaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einſtimmigen Geſanges, ſammt deſſen Umſtänden und Eigenſchaften; der dritte in 26 Kap. von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien oder von der vollſtimmigen Setzkunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — D. Pedro Ulloa (Muſica univerſal o Principios univerſ. de la Muſica, Mad. 1717. f.) — Maur. Vogt (Conclave Theſauri magnae artis Muſicae in quo tractatur praecipue de compoſitione pura muſicae theoria, anatomia ſonori, muſ. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. muſicor. nomenclatura; muſica authenta, plagali, chorali, figurali, muſ. hiſtoria antiquit. novit. laude et vituperio; ſymphonia cacophon. pſycho-

pſychophon. proprietate, tropo, ſtylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — Alex. Malcolm (A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical and hiſtorical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erſchien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — Jac. Wilh. Luſtig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederſpreekelyke gronden; de innerlyke geſchapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkſelen, de groote waarde en't regte gebruik der Muzykkonſt aanwyzende. Gron. 1751. 1771 8. Der Innhalt der 17 Hauptſt. des Werkes findet ſich bey Forkel.) — Fdr. Wilh. Marpurg (Anfangsgründe der theoret Muſik, Leipz 1757. 4. Iſt eine Anweiſung zu den muſikaliſchen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — John Holden (An Eſſay towards a rational Syſtem. of Muſic, Glasg. 1770. 4. Das Werk beſteht aus 2 Theilen, wovon der erſte in 12 Kap. The rudiments of practical Muſik. und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Muſic auf eine verſtändliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Muſik, in ſo fern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt . . Gött. 1777. 4. auch im ten Jahrg. S. 855 des Cramerſchen Magazines der Muſik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl 1785. 4. gedruckt.) — Joh Gebor (Treatiſe on the Theory and Practice of Muſic, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Muſik, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: Petr. Cirvellus (S. ſ. Curſ. quatuor mathem. diſcipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Fineus (Von ſ. verſchiedenen mathem. Schriften gehören hieher ſ. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — Conr. Daſypodius (Inſtitut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg 1573 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opuſc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Muſic. Tradit. oder Muſ. Elementa aus dem Boethius.) — Giuſ. Unicorni (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — Joh Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et phyſic.) — Joſ. Blancanus (Ariſtotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius De Mathem. Diſcipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet ſich bey dem Werke ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller.) — Mar. Betini (Apiaria univ. Philoſophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philoſ. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — Joh Caramuel v. Lobkowitz (Matheſ. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd Treu (Im 3ten Buche ſ. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet ſich ein Compend. Harmonicae, ſ. Canon. ad partes Matheſ. ſpec. pertinens) — Hier. Vitalis (Lexic. mathemat. . . Par 1668. Rom. 1690 1692. 4.) Teod. Oſius (Von ſ. Sylva novar. opinionum, Frcft. 1669. 12. gehören verſchiedene Kap. hieher.) — Ehrh. Weigel (In ſ. Idea Math. univ. 1669 4. handelt das 13te Kap. von der Muſik, und dieſes findet ſich Deutſch im 1ten Bde. Th. 4. der Mitzlerſchen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In ſ. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 22te Tractat in 47. Propoſ. von der Muſik.) — Willh Oughtred (Muſic. Elem. findet ſich in ſ. Opuſ. mathemat Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Galtruchius (Mathem totius . . . Inſtitut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Ozanam (Bey ſ. Dictio-

tionaire de Mathem. Amſt. 1691. 4. findet ſich, S. 640 ein Traité de Muſique; und in ſ. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von muſikal. Dingen.) Joh. Lud. Hocker (Von ſ. Mathemat. Seelenluſt handelt der 4te Th. von d. Muſik.) — Auch gehören noch hieher: Giovb. Martini De uſu progreſſ. geometr. in Muſica, in dem 5ten Bde. Th. 2. S. 372 der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erſte Theil von J. Mattheſons Forſchenden Orcheſter oder deſſelben dritte Eröfnung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in ſo fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in muſikaliſchen Dingen richtig beſtimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, ſ. die Art. Klang, Ton, Tonart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbaß, Bezifferung, Verſetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practiſchen Muſik überhaupt: Allgemeine Anweiſungen dazu haben geſchrieben: Bartol de Pareja Ramis (De Muſica Tractatus, ſ. Muſica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben der Jahrszahl bezeichnete Ausgabe iſt etwas verändert.) — Ungen. (Muſices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Leſſings Kollect zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — Joh. Wendeſtein (Muſica activa, Col. 1507. 8.) — Ch. de Bouelles, oder Bovillus (Rudim. Muſic. figur. ums J. 1510.) Ptr de Canntiis Regul. Flor. Muſic. Flor. 1510.) — Franc. Tovar (Libro de Muſica practica, Barcel. 1510 1519. 4.) — Joh. Cochläus (Tetrachord. Muſices .. Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Muſ. elementis; de Muſ. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Muſ. menſurali) Ottom Luscinius oder Nachtigall (Muſic. Inſtit. Arg. 1515. Muſurgia, ſ. Prax. Muſic. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden erſten, in Geſprächen, eine Beſchreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Inſtrum. und die letztern die Anfangsgründe der muſ. Wiſſenſch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compoſ. vocibus handeln. Ob es nicht blos eine verbeſſerte Auflage des erſtern iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Joh. Aventinus (Rudim. Muſic. Aug. Vind. 1516. 4.) — Mich. Roswik (Compendiar. Muſ. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . . complectens, Lipſ. 1516 und 1519. 4.) — G. Rhaw (Enchiridon Muſ. ex var. Muſicar. libr. depromtum, Lipſ. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, deſſen zweyter, mit der Aufſchrift, Enchirid. muſic. menſurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden iſt) — Will. Chelle (Muſic. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — Bern. de Lavinета (In ſ. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9. Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel a. a O. findet, von der practiſchen Muſik gehandelt.) — Giov. Mar. Lan Franco (Scintille di Muſica, che moſtrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note miſurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la diviſione del Monochordo, con la accordatura de varij inſtrumenti, dalla quale naſce un modo... Breſc. 1533. 4. Das Werk iſt in 4 Th. abgetheilt, deren Innhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat) — Nic. Liſtenius (Rudimenta Muſic. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk beſteht aus 2 Thei-

Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — Joh. Volkmer (Epit. utriusque Muſic. activ. 1538. 4.) — Giov. del Lago (Breve introd. alla Muſica miſurata, Ven. 1540.) — Matth. Greiter (1550. Elementale Muſicum ...) — Heinrich Faber (Ad Muſic. practic. Introductio, non modo praecepta, ſed exempla quoque ad uſum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lipſ. 1558. 1571. Muhlh. 1608. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt aber das Werk ſchon früher erſchienen; ſ. Forkel, a. a. O.) — Friedr. Beurhuſius (Erotem. Muſic. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das erſte Buch enthält 13, das zweyte 5 Kap.) — Friedr. Nauſea († 1550. Iſagoge Muſic. ...) — Claude Martin (Elemens de Muſique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verſchiedenen Titeln angeführt, welche H. Forkel, a. a. O. angegeben hat.) Adr. Petit Coclicus (Compendium Muſic. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compoſitione ... Nor. 1552. Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet.) — Greg. Faber (Inſtitut. Muſic. ſ. Muſic. pract. Erotemat. Lib. II. Baſ. 1552. 8.) — Joh. Friſius (Iſag. Muſic. Baſ. 1554. 8.) — Max. Guilliaud (Traité de Muſique, dedié à .. Cl. de Sermiſy, Par. 1554. 4.) — Melch. de Torres (Arte de la Muſica ... Alc. 1554. 4.) — Joh. Zanger (Practicae Muſic. praecepta ... Lipſ. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — Wolfg. Figulus (Elem. Muſic. Lipſ. 1555. 8.) — Herm. Fink (Practica Muſica, exempla varior. ſignor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte ſuaviter et artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Innhalte findet ſich in E. L. Gerbers Hiſtor. biogr. Lexicon der Tonkünſtler, Th. I. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. O.) — Lud. Venegas de Hineſtroſa (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — Joh. Lengenbruener (Muſic. haud vulgare Compendium .. Aug. Vind. 1559) — Joh. Litavicus Vuonnegger (Muſic. Epit. ex Glareani Dodech. ... Baſ. 1559. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Menſuralgeſang handelt.) — Luc. Loſſius (Erotem. Muſic. practic. .... Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — Ambroſ. Wilphlingseder, oder Wilflings (Erotem. Muſic. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieſes Verf. eine Teutſche Muſica, welche ebend. ſchon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden ſeyn ſoll.) — Joh. Feſſer (Kindliche Anleit. oder Unterweiſung der edlen Kunſt Muſica, Augsb. 1572. 8.) — Jean Goſſelin (La Main harmonique, ou les Principes de Muſ. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — Mich. de Menchou (Inſtruction des preceptes, ou fondemens de Muſique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — Corneille v. Brockland (Inſtruct. fort facile pour apprendre la Muſ. prat. ſans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von ſeinem Geburtsorte, führte, ein lateiniſches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einerley zu ſeyn ſcheinet. Es beſteht aus 16 Kap.) — Georg Theodoricus (Quaeſt. muſicae, Gorl. 1573. 8.) — Joh. Th. Freigius (Pet. Rami Profeſſio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Baſ. 1576. f. Auch handelt

delt er von der practiſchen Muſik in ſ. Paedagogus . . Baſ. 1532. 8. S. 157. u. f. und in ſ. Quaeſt. phyſic. ebend. 1576 8.) — Jean Yſſandon (Traité de Muſique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — Gallus Dreßler (Muſic. pract. Elementa, Magd. 158 . 8. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält) — Euchar. Hofmann (Muſic. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk iſt in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis beygefügt iſt.) — Georg Cober (Tyroc Muſic. Nor. 1589. 8.) — Andr Raſelius (Hexachordum, ſ. Quaeſt. Muſic. practicae, Nor. 1589. 8. beſteht aus 6 Kap.) — Hen. Dedekind (Praecurſor metric. artis Muſic. Erphord 1590.) — Cyriac. Schnegaſſ (Iſag. Muſ. Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap und einen Anhang in 5 Kap. de cantu compoſito, de vocibus, de fugis, de conſonant. et diſſonantiis und de clauſulis. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel: Deutſche Muſica für die Kinder, und andere, ſo nicht Latein verſtehen . . . . Erf. 1592. 8. beſteht aus 7 Kap. und iſt in Frag und Antw. abgefaßt.) — Joh Cruſius (Iſag. in Muſic. Nor. 1592. 8.) — Joh. Magirus (Artis muſ. legibus logicis methodice informatae Lib II. . . Frcf. 1592. 1596. 8. Guelph 1611. Das erſte Buch enthält 28, das zweyte 31. Kap. deren Innhalt Forkel a. a. O. angezeigt hat.) — Dav. Chrytraeus oder Kochhaven (Das 3te Kap. des Anhanges zu ſ. Regul. ſtudior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Muſica, de ſententia, de rhythmo et voc. modulatione, de ſpec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. muſicis.) — Ungen. (The Guide of the Path - Way t Muſic, Lond. 1596. 4.) Th. Morley (A plaine and eaſie Introd. to practical Muſike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771 4. Das Werk, welches in Geſprächen abgefaßt iſt, beſteht aus drey Theilen, wovon der 1te ſingen, der 2te die Harmonie, der 3te die Compoſition lehr.) — Ungen. (Kurze und gewiſſe Unterrichtung Muſ practicae . . . Zür. 1599. 4.) — Orazio Scaletta (Scala di Muſica per i Principanti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 16 7.) — Virgil. Haug (Erotem. Muſ. practicae . . .) — Joh. Turinomarus (Rudimenta Muſic.) — Joh. Vogelſang (Quaeſt. muſic. Augsb. 8.) — Scip Cerreto (Della prattica muſicale, vocale e ſtromentale . . . Nap. 1601. 4.) — Ungen. (Introd. in Artem muſicam . . . Veſ. 1604. 8. — Andr. Lucelburger (Muſic. pract. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — Andr. Crappius (Muſic-Artis Elementa, Hal. 1608, 8) — Otto Sigfrid Harniſch (Artis muſ. delineatio . . . doctrinam modor in ipſo concentu practico accurate demonſtrans . . . Frcft. 1608. 4.) — Barth. Geſius (Synopſis Muſ. pract Frcft. 1609 8. verm. mit einem Zuſatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8) — Conſt Cnirim (Iſag. muſica . . . . Erph. 1610. 8) — Chrſtph. Thom. Walliſer (Muſic. figural. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Georg Daubenroch (Epitome Muſic. Norimb. 1613. 8.) — Joh. Willich (Introd. in Artem muſic. Veſal. 1613 8. Vielleicht eben daſſelbe, vorher ſchon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Weſel erſchienene Werk?) — Steff. Bernardi (Porta muſicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4. — Erasm. Widmann (Muſ. Praecepta latino-

latinogerm. Nor. 1615. 8.) — Franc. Rognone Taegio (Selva de varij paſſaggi ſecondo l'uſo moderno per cantare e ſuonare con ogni Sorte de' Stromenti div. in due parti . . . Mil. 1620. 1646. f. Den nähern Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Ant. Zara († 1620. In ſ. Anatom. Ingenior. et Scient. wird Sect. IV. von der practiſchen Muſ. gehandelt.) Ant. Fernandes (Arte da Muſica de Canto de Orgao e Canto Chao e proporçoens da Muſica dividida harmonicamente, Lisb. 1625. 4.) — Joach. Thuring (Opuſc. bipartitum De primordiis muſicis, Ber. 1625. 4. Der 1te Thl. handelt De Tonis ſ. modis, der 2te de componendi regulis) — Lor. Brunelli (Regole di Muſica, ums J. 1630.) — Silv. Piveril Specchio I. di Muſica, Nap. 1630. Specchio II ebend. 1631. 4.) — Rene François (In ſ. Eſſai des merveilles de la Nature, Rouen 1631. 8. handelt das 54te Kap. von den Noten, Puncten, Pauſen, Ligaturen, Intervallen u. d. m.) — Paul Reich (Deutſche Muſica, Wittenb. 1631. 8.) Chrſtn. Gueinzius (Pars general. Muſicae diſcipl. diſquiſ. ſubj. Hal. 1634. 4. Pars ſpecial. Muſ. ebend. 1635.) — Andr. Reyher (Epit. Muſic. pro Tyronibus, Schleuſ. 1635. 8. und als die 12te Diſp. in ſ. Margarita Philoſ. Nor. 1636. 8.) — Erasm. Sartorius (Inſtit. muſic. cum doctrina de Modis, Hamb. 1635. 8. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, wovon das erſte, in 6 Kap. de muſica elementari; das zweyte in 7 Kap. de muſica harmon. handelt) — Abdias Treu (Janitor Lycaei muſici, Lyc. muſ. Intimatio et Epitome, Rotenb. 1635. Es ſoll auch eine deutſche Ueberſ. davon vorhanden ſeyn.) — Ungen. (Rud. muſ. pro Gymnaſio Geldro Velavico, Amſtel. 1636. 4.) — Laur. Erhardi (Compend. Muſic. lat germanic. Frcft. 1640 und 1660. 8.) — Joh. Heinr. Alſted. (S. Scientiar. omnium Encyclop. Lugd. 1649. enthält mancherley auch hieher gehöriges.) — Mutth. Ebio (Iſag. muſ. d. i. Kurzer, jedoch gründlicher Unterr. wie ein Knabe, in kurzer Zeit, mit geringer Mühe Muſicam lernen könne . . . Hamb. 1651. 8.) — Andr. Gleichen (Compend. Muſic. Deutſch, Leip. 1653. 8.) — John Playford (An Introduction to the Skill of Muſick in three books, cont. 1. The grounds and princ. of Muſik accord. to the Gammut. . . . 2. Inſtruct. and leſſ. for the Treble, Tenor. and Baſs-Viols and alſo for the Treble-Violin. 3. The art of deſcant, or compoſing Muſick in Parts, L. 1655. 8. Verb. von Heinr. Purcell, 1683. 1700. 8.) — Franc. de la Marche (Synopſ. Muſ. oder kleiner Innhalt, wie die Jugend kürzlich . . . in der Muſica, auch Inſtrumenten abzurichten, Münch. 1656. 8.) — Giov. d'Avella (Le Rogele di Muſica, div. in cinque Trattati, Rom. 1657. f.) — Ungen. (Inſtruction pour comprendre en bref les preceptes et fondemens de la Muſique, P. 1866. 3te Ausg.) — Sigism. Lauxnim (Ars et Praxis muſica, Viln. 1667. 4.) — Chrſtn. Demelius (Tirocinium muſic. exhib. muſicae artis praecepta tabul. ſynoptic. incluſa, nec non praxim peculiarem . . . . Nordh. ſ. a. 4) — David Funk (Compend. Muſic. Lipſ. (1670) 8.) — Georg Baumgarten Rudim. Muſices, Kurze jedoch gründl. Anweiſung zur Figuralmuſik . . . Berl. 1673. 2te Aufl.) — Joh. Georg Braun (Kurze Anleit. zur edlen Muſikkunſt, in Frag und Antw. Hanau 1681. 8.) — Joh. Chrſtph. Stierlein (Trifolium Muſicale . . . d. i. eine dreyfache Unterweiſung, wie primo ein Incipi-

cipient die Fundamente im Singen recht legen ſolle, ſammt einem Anhange, die heutige Manier zu erlernen. Secundo, wie der Generalbaß gründlich zu tractiren, und tertio, wie man arithmetice, und mit lauter Zahlen, anſtatt der Noten componiren lernen könne, Stuttg. 1691. längl. 4.) — Man. Nunes da Sylva (Arte minima que con ſemi breve recopilaçao trata em tempo breve os modos da maxima e longa ſciencia da Muſica, Lisb. 1685. 1704. 4.) — Dan. Speer (Grundrichtiger, kurz-leicht- und nöthiger Unterr. der muſikal. Kunſt. Oder vierfaches muſikal. Kleeblatt, worin zu erſehen, wie man . . . 1) Choral und Figuralſingen. 2) Das Clavier und Generalbaßtractiren. 3) Allerhand Inſtrum. greifen und blaſen lernen. 4) Vocaliter und Inſtrum. componiren lernen kann, Ulm 1687. 8. Sehr vermehrt ebend. 1697. 4.) Joh. Casp. Lange (Method. nov. et perſpic. in Muſ. d. i. Recht gründliche Anweiſung, wie die edle Muſik mit allen zugehörigen Stücken . . . leicht beyzubringen bey . . . . Hildesh. 1688. 8. In Frag- und Antwort.) — Franc. Loulie (Elemens ou princ. de Muſique . . . . div. en trois parties . . . . Par. 1696. 8. Amſt. 1698. 8.) — Frieder. Funcius (Janua lat. germ. ad artem muſic. 8. — Matth. Kolz, oder Kelz (Iſago Muſic. S. Mattheſ. Ehrenpforte, S. 273.) — Joh. Matth. Schmiedeknecht (Tyroc. Muſic. Deutſch, Goth. 1700. 8. (3te Aufl.) 1710. 8.) — Th. Eiſenhuet (Muſikaliſches Fundament, Kempten 1702. 4. (2te Aufl.) Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 14 Kap. und der zweyte lauter Exempel enthält.) — Joh. Pet. Sperling (Princip. Muſ. d. i. Gründl. Anweiſung zur Muſik, wie ein Muſikſcholar . . . ſoll geführt und gewieſen werden, Budiſſin 1705. 4. Porta Muſica, d. i. Eingang zur Muſik, oder nothwendigſte Gründe, welche einem muſikal. Diſcipel . . . beygebracht und an die Hand gegeben werden müſſen. Görlitz 1708. 8.) — Fdr. Ehrh. Niedt (Muſikal. A. B. C. zum Nutzen der Lehr- und Lernenden, Hamb. 1708. 4.) — Mich. Monteclair Methode facile pour apprendre la Muſique ums J. 1700. Vermehrt, unter dem Titel, Nouv. Methode . . . par des demonſtrat. faciles, ſuivies d'un grand nombre de leçons à une et deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des tranſpoſit. et la connoiſſance des differentes meſures . . . . Par. 1709. f.) Joh. Fdr. Bernh. Casp. Maier (Hodegus muſic. Hal. Suevor. 1718. 8.) — Pet. Prelleur (The modern Muſic Maſter cont. an introduction to Singing, and inſtruct. for. moſt of the inſtruments in uſe, Lond. 1730.) — Vague (L'art d'apprendre la Muſique, expoſée d'une manière nouv. et intelligible par une ſuite de Leçons . . . Par. 1733. 1750. f.) Joh. Dan. Berlin (Anfangsg. der Muſik, Dronth. 1744.) — Joh. Fdr. Lampe (The art of Muſic, Lond. 1740.) — Jõao Chriſoſt. da Cruz (Methodo breve e claro, em que ſem prolixidade, nem confuſao ſe exprimem os neceſſarios principios para intelligencia da Arte da Muſica, Lisb. 1743. 4.) — Denis (Nouv. Syſteme de Muſique pratique qui rend l'etude de l'art plus facile . . . . Par. 1747.) — Ungen. Erleichterte Anfangsgründe zu allen muſikal. Wiſſenſchaften . . . Nürnb. 1747. 4. In Frag- und Antwort.) — Will. Tanſur (A new muſical Grammar, Lond. 1747. 1772. 4.) — Ungen. (Einige, zum allgemeinen Nutzen, deutlicher gemachte muſikal. Erwegungs- und andre, leichter eingerichtete, Uebungs-

wahrheiten ... Leipz. (1750.) 4.) — G. G. G. Kurze Anweiſung zu den erſten Anfangsgründen der Muſik ... Langenſ. 1752. 4.) — Jak. Willh. Luſtig (Muſikaale Spraakkonſt, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele muſykaale practyk tot eenen grondſlag konnen verſtrekken, Amſt. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhange, deſſen Innhalt ſich bey Forkel findet. Von eben dieſem Verf. erſchien im J. 1756 eine Monatsſchrift, welche hieher gehört: Samenſpraaken over muſikaale Beginſelen, Amſt. 8. und im J. 1757 Twaalf Maandelykſche Muſikaale Redevoeringen, Amſt. 8. welche, wahrſcheinlicher Weiſe nichts, als jene Monatsſchrift, unter einem allgemeinen Titel iſt.) Bordet (Methode raiſonnée pour apprendre la Muſique ... à laquelle on a joint l'etendue de la flute traverſiere, du Violon, du pardeſſus de Viole, de la Vielle et de la Muſette, leur accord, quelques obſervations ſur la touche desdits inſtrumens etc. Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — Choquel (La Muſique rendue ſenſible par la Mecanique, ou nouveau Syſt. pour apprendre la Muſique ſoi même 1759. 8. Unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — Bordier (Methode de Muſique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — J. B. Rameau (Code de Muſique prat. ou Methodes .... pour former la voix et l'oreille, pour la poſition de la main ... pour l'accompagnement ſur tous les inſtrumens qui en ſont ſuſceptiles, et pour le prélude ... Par. 1760. 4. Nouv. reflex. ſur le princ. ſonore, als Fortſ. des Code de Muſ. prat. 1761. 4.) — Joh. Lor. Albrecht (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunſt ..., Langenſ. 1761. 4.) — Rob. Bremner (Rudiments of Muſ. 1763. 8.) — Joh. Sam Petri (Anleit zur practiſchen Muſik ... Laub. 1769 8. Sehr verm Leipz. 1782 4. Die Einleitung in die hiſtoriſche Muſik dürfte wohl das Beßte des Werkes ſeyn.) — Ungen. Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder Klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, ze gemaklyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkomenheid te doen bereiken .... Gravensh. 1772. 8.) — Anſ. Bayly (On ſinging and playing 1772. 8.) — Pablo Minguet (Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demueſtran y explican el arte de la Muſica, con todos ſus rudimentos para ſaber ſolfear, modular, transportar y otras curioſidades muy utiles ums J. 1774.) — Azais (Methode de Muſ. ſur un nouveau plan ... Marſ. 1776. 4) Ungen. (Etrennes muſic. ou le petit Rameau pour apprendre de ſoi-même la Muſ. Par. 1777. 24.) — G. Joſ. Vogler (Churpfälziſche Tonſchule, Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Muzyk-Onderwyzer ... Rotterd. 1780. 8 in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Urſprung und Fortg der Muſik; und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenſchaften handelt) — Dellain (Nouv. Manuel muſic. cont. les Elem. de la Muſ des agrémens du Chant et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781 4. In Frag- und Antwort.) — Joh. Fdr Chriſtmann (Elementarbuch der Tonkunſt .. Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practiſche Beytr. zum Elementarbuch, ebend 1782. f.) — Mich. Corrette (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Muſique vocale et inſtrumentale, où tous les prin-

principes ſont développés nettement et diſtinctement. . Par. 1782. Iſt aber nicht die erſte Ausgabe.) — Ungen. (Raccolta dei Principii di Muſica, Fir. 1782.) — Joh. Joſ. Klein (Verſ. eines Lehrbuches der practiſchen Muſik in ſyſtem. Ordnung, Gera 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — Rodolphe (Proſp. d'une nouvelle Methode de Muſ. en deux parties ums J. 1783.) — D. Iſidor Caſtagneda y Parees (Traité theoret. ſur les premiers elemens de la Muſique . . . Cadix 1785.) — Miller (Muſical Inſtitutes 1785.) — Amad. Smith (Philoſophiſche Fragm. über die practiſche Muſik, Wien 1787. 8.) — Verſch. Raynvaen (Catech. der Muzyk, Amſt. 1788.) — Berthet (Leçons de Muſiqne.) — Dupont (Princ. de Muſique, in Frag- und Antwort.) — Joſ. Schwitt (Princ. de Muſique, Amſt.) — Teralbo Timate (Gli Elementi gener. della Muſica, Rom. 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Choral, Singen, Solmiſation, Noten, Zeiten, Inſtrumentalmuſik, u. d. m. — —

Vermiſchte Schriften von der theoretiſchen und practiſchen Muſik zugleich: Mart. Baſanier (Pluſieurs beaux ſecrets touchant la Theorique et Pratique de Muſique ums J. 1584.) — Franc. Montanos (Arte de Muſica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — Jac. Mazzonius (In ſ. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religioſa, Ceſ. 1597. 4. wird in der 2684 - 2777ten Frage von der Muſik gehandelt.) — Joh. Heinr. Alſted (S. Elementale mathemat. Frcft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale muſicum, in 2 Büchern, de Muſica ſimplici und de Muſic. harmonica, welches John Birkenſhaw, Lond. 1664 ins Engliſche überſetzte. In eben dieſes Verf. Admirand. Mathemat. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Muſik.) — Ceſ. Crivellati (Diſc. muſicali nelle quali ſi contengono non ſole coſe pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1924. f.) — Chrſtn. Gueinzius (Miſcel. Problemata de Muſica, Hal. 1638.) — Otto Gibelius (Introd. Muſic. theoret. et didacticae, Brem. 1660. 4.) — Joh. Gezelius (In ſ. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Muſ. gehandelt.) — Angelo Berardi (Ragion. muſicali, Bol. 1681. 8. Sind in Geſprächen abgefaßt, deren 3 ſind.) — Joh. Arn. Sokerodt (Muſikaliſcher Unterr. darin die muſikal. Regeln, aus mathemat Princ. unterſucht, vorgetragen werden, Mühlh. und Bielef. 1698 - 1718. 4. 3 Th. Der erſte Th. enthält etwas von der Muſ. hiſtor. und dann die muſikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Compoſition.) — Sixto Illuminato (Illuminata S. Forkel, a. a. O. S. 450.) — Ungen. (La Muſique theoret. et pratique, Par. 1725.) — Chapelle (Les vrais Princ. de la Muſique, expoſés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Büchern.) — Joh. Ephr. Antonius (Principia Muſices, Brem. 1743. 8.) — P. C. Humanus oder Hartong (Muſicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonſtrat. Theorica Muſica . . . 2) Die methodiſche Clavieranweiſung mit Reg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu fugirenden Phantaſien . . . Nürnb. 1749. 4.) — Lenain (Elemens de Muſique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raiſonner et les principes de cette ſcience . . . Par. 1766.) — J. Trydell (Two Eſſays on the Theory and Practice of Muſik, Dubl.

Dubl. 1768.) — Biſeri (Traité de Muſique abrégé, Par. 1770.) — Ant. Rocchi (Inſtitut. di Muſica teoret. pratica, 1778. 4.) — Marcou (Elem. theoret. et prat. de Muſique, Lond. 1782. 12.) — Marmaduke Overend (On the Science of Muſic, Lond. 1783. 4.) — —

Von den Grundſätzen der Muſik überhaupt: Auſſer dem, was in den, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Schriften über die Aeſthetik überhaupt, von den Grundſätzen der Muſik vorkommt, handeln davon: Louis Bertr. Caſtel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fond de la Muſique, Bord, 1654. Es ſind deren achte, worauf eine Reponſe d'un Acad. de Rouen erſchien, welche in der France litterair. auch dem P. Caſtel zugeſchrieben wird. Sie wurde durch Rouſſeau's Schrift über die franzöſiſche Muſik veranlaßt.) — Lor. Mizler Ungeb. Ueberſ. von Horazens Dichtkunſt durchgehends auf Muſik angewandt, im 3ten Bd. S. 605 ſ. Muſ. al. Bibl.) — Abt Arnaud Lettre ſur la Muſique 1754 und im 3ten Bde. S. 551. des Eſſai ſur la Muſ. anc. et moderne, ſo wie in Arteaga's Rivol. del Teatro muſicale, und in der deutſchen Ueberſetzung dieſes Werkes.) — C. H. Blainville (L'Eſprit de l'art muſical . . . Gen. 1754. 12. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — C. W. Ramler (Auszug aus Batteux Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. auf Muſik angewendet, im 5ten Bd. S. 20 der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beyträge.) — Carl Lud. Junker (Tonkunſt, Bern 1777. 8. Auch gehören noch ſ. Betracht. über Mahl. Ton und Bildhauerkunſt. Baſ. 1778. 8. hieher.) — Chabanon (Obſervat. ſur la Muſ. et principalement ſur la Metaphyſ. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la poeſie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutſch, nach der erſten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk beſteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erſte 21. und der zweyte 11 Kap. enthält. Auch finden ſich einige Anhänge dabey. Es wäre zu wünſchen, daß es, nach der zweyten Ausg. von neuem überſetzt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet würde.) — Einer Philoſophie der Muſik, von D. Xav. Mattei gedenkt Signorelli in ſ. Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. U. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die Gewißheit der muſikaliſchen Grundſätze: Franc. Vellez de Guevara (De la realidad y experiencia de la Muſica, ſoll im 15ten Jahrh. geſchrieben worden ſeyn.) — Agoſt. Steffani (Quanta certezza habbia da ſuoi principij la Muſica, Amſt. 1695. 12. Deutſch von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1700. 8. Mühlheim. 1760. 4.) — —

Ueber das muſikaliſche Genie: J. B. Rameau (Obſervat. ſur notre Inſtinct pour la Muſique et ſur ſon principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduiſant à pouvoir ſe rendre raiſon avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günſtige Beurtheilung davon findet ſich in Mattheſons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die Verbindung der Muſik mit den Wiſſenſchaften: Jean le Munerat (De moderatione et concordia Grammat. et Muſic. ums J. 1490 bey dem Martyrolog. des Uſuard.) — Joh. Doppert (Muſices c. litteris copula vom J. 1711.) — Lor. Mizler (Diſſertat. quod Muſ. ſcientia ſit et pars erudit. philoſ. Lipſ. 1734. 4. verm. 1736. 4.)

4.) — Ungen. (Unterſuchung ob die Muſik ein Theil der Gelehrſamkeit ſey, in den Braunſchweigſchen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — Joh. Mattheſon De Erudit. muſica, Schediasma epiſtol. . . . . Hamb. 1732. 8 und bey dem philol. Treſeſpiel 1752. 8.) — G. Gottfr. Petri (Quod conjunctio Studii muſici cum reliq. litterar. ſtudiis eruditio non tantum utilis ſit, ſed et neceſſaria videatur, Gorl. 1765.) — Joh. Frdr. Albert De jucunda artis muſic. conjunctione cum litterar. ſtudio, Nordh. 1778. 4.) —

Ueber Verbindung und Aehnlichkeit der Muſik mit Poeſie und Sprache: Ant. Ludw. Aldrighetti, oder Andrighetti (Raggvaglio di Parnaſſo della gara nata tra la Muſica e la Poeſia, Pad. 1620. 4.) — Teod. Oſio (L'Armonia del nudo parlare, overo la Muſica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di muſiche ſpeculazioni ſi pongono alla prova le regole ſino al preſente ſtabilite dagl' oſſervatori del numero della proſa e del verſo, Mil. 1637.) — George Ent. (An Eſſay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinairy diſcourſe, im 12ten Bde der Philoſ. Transact.) — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik als Anhang bey ſ. Ausgab der Beſſerſchen Schriften.) — Joh. Chrſtn. Winter (De eo quod ſibi invicem debent Muſica, Poetica et Rhetorica, Diſſertat. epiſtol. Hanov. 1764. 4.) — Dan. Webb (Obſerv. on the corr ſpondence between Poetry and Muſic, Lond. 1769. 8.) Deutſch v. J. J. Eſchenburg, Lpz. 17 1. 8.) — J. Mitford (Bey ſ. Eſſay on the Harmony fo language, . . 1774. 8. finden ſich Obſervat on the connexion of poetry with Muſic.) — Jam. Beattie (Eſſay on Poetry and Muſic as they affect the mind, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutſch im 1ten Bde. ſ. Neuen Philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8. — Anſ Bayly (Alliance of Muſic, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

Aehnlichkeit und Vergleichung der Muſik mit Mahlerey: Jam. Harris (Von ſ. Three Treatiſes (ſ. Art. Dichtkunſt) enthält die 2te eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit der Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen.) — Wolfg. Ludw. Gräfenhahn (Rede von dem Vorzuge der Muſik vor der Mahl Poeſie und Schauſpielkunſt, im 4ten Bd. S. 1. der Mizlerſchen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettſtreit der Mahlerey, Muſik, Poeſie und Schauſpielkunſt, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768, iſt eine Beantwortung der Frage: Was finden ſich zwiſchen der Muſik und Mahlerey für Aehnlichkeiten? enthalten, und dieſe, deutſch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. vom Jahre 1768.) — Eine andere, franzöſiſche, Vergleichung zwiſchen Muſik, Mahlerey und Poeſie iſt im J. 1777. 8. Holländiſch im Haag erſchienen; das Original iſt mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre? in der 1ten Samml. S. 133. ſ. Zerſtreuten Blätter.) —

Ueber Verbindung der Muſik mit dem Tanze: Guil. Dumanoir (Le Mariage de la Muſique et de la Danſe, Par. 1664. 12.) — Borin (La Muſique theoret. et prat. dans ſon ordre naturel avec la danſe, 1746.) — Noverre (Einige Bemerkungen über den Einfluß des muſikal. Gehörs in die Tanzkunſt, im 1ten Bde.

Bde. S. 341. der Hamb. Unterhaltungen.) — C. Pauli (Muſik und Tanz, im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaiſchen Magazines.) — —

Ueber Nutzen und Wirkung der Muſik überhaupt: Johann v. Salisbury († 1182. In ſ. Poliocrat. ſ. de nugis curial. et veſtig. Philoſ. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Muſica et Inſtrum. et Modis, et fructu eorum) — Franc. Patricius († 1480. In ſ. De regno et regis Inſtitur. Lib. IX. wird im 15ten Abſchn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluß der Muſik auf die moral. Bildung des Fürſten gehandelt.) — Franc. Bocchi (Diſcorſo ſopra la Muſica, non ſecondo l'arte di quella, mà ſecondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meynung, daß die Muſik die Sittlichkeit befördere.) — Hier. Oſorius (In ſ. W. De regis inſtitut. et diſciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 112. manches von den Wirkungen der Muſik vor.) — Jac. Martini (In der 5ten ſeiner Centur. quaeſt. illuſtr. philoſ. 1609. wird Quaeſt. 3 und 4 unterſucht, an Muſica omni aetati conveniat? und Muſica ad quid conducat?) H. Peacheam (Sein compleat Gentleman, Lond. 1624. enthält auch eine Abhandl. von der Muſik, ſo fern ſie dem gebildeten Manne nothwendig iſt.) — Ad. Stader Ἐγκώμιον Μουσικῆς h. e. Diſſert. de dignitate, utilit. et jucunditate artis muſ. Alt. 1632. 4.) — Georg Gumpelzhaimer (In ſ. Gymnaſ. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet ſich im 2ten Th. eine Abh. v. der Muſik, worin ſie unter die erſten Ergötzlichkeiten des Geiſtes geſetzt wird.) — J. Heinzelmann (De muſica colenda . . . Berol. 1657.) — W. G. Hack (De admirandis Muſic. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Ablancourt Dialogues les plaiſirs über den Nutzen der Muſik geſagt iſt, findet ſich Deutſch in der Hertelſchen Samml. Muſik. Schr. St. 2. S. 170. — Chrſtn. Fdr. Reineccius (De effectibus Muſic. merito ſuſpectis, Isleb. 1729. 4.) — Chrſtn. And. Bünemann (Orat. de Muſica virtutis adminiſtra, Berol. 1741.) — J. H. Mechelin (De uſu Muſices morali, Abo 1763.) — F. G. Feyjoo (In ſ. Teatro crit. univ. Mad. 1726 u. f. 4. 8 Bde. findet ſich eine Abhandl. über das Vergnügen der Muſik, welches, Auszugsweiſe im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 526 überſetzt iſt.) — Ungen. (Thoughts on the uſe and advantage of Muſik, Lond. 1765. 8.) — G. Chrſtph. Schwarz (De Muſic. morumque cognatione Comm. Alt. 1765. 4) — Angelo Mazza (Gli effetti della Muſica . . . Parm 1776. 8. Sind 3 Oden auf die Muſik.) — Cl. Joſ. Dorat (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — Ungen. (Euterpe, or Rem. on the uſe and abuſe of Muſic, as a part of modern education, Lond. 1779 4.) — Mart. Ehlers (In ſ. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Muſik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichſten geſetzt wird.) — L. R. Brijon (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les ſons de la Muſique, nouv. decouverte de premiere culture, aiſée et certaine pour parvenir à la reuſſite dans les ſcienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Muſique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigen Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geiſt des Menſchen harmoniſch machen zu können.) — C. W. Brumley (In ſ. Philepiſtämie, oder Anleit. für einen jungen Studierenden . . . Quedl. 1781. 8. wird Bd. 1. S. 373. von

dem Nutzen der Muſik gehandelt.) — Joh. Joſ. Rauſch (Pſychologiſche Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbeſondre der Muſik auf die Seele . . . Bresl. 1782. 8.) — J. A. P. Schulz (Ged. über den Einfluß der Muſik auf die Bildung eines Volkes . . . Koppenh. 1790. 8.) — Pſychol. Bemerk. über die Wirkung der Tonkunſt von Herrmann, in dem ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Pſychologie, von J. D. Mauchart, Nürnb. 1792. 8. — — Von den phyſiſchen Wirkungen der Muſik: Nic. de Flamel (La Muſique chimique, wahrſcheinlicher Weiſe in deſſen Sommaire philoſ. aus dem 15ten Jahrh.) Heinr. Conr. Agrippa (Das 14te Kap. des 2ten Buches ſ. Werkes De occulta philoſ. handelt de Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Symphorian Campegius, eigentlich Champier (In ſ. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Baſ. 1537. 8. handelt das 5te Kap. des 2ten Th. von den Wirkungen der Muſik.) — Joh. Brodäus (In ſ. Miſcell. Lib. VI. Baſ. 1555. 8. unterſucht das 31te Kap. des 4ten Buches: An muſ. cantibus ſanentur iſchiadici?) — Hier. Magius (Im 33ten Kap. des 4ten Buches ſ. Miſcell. Ven. 1564. ſucht er zu erweiſen Muſic. in humanos animos inque corpora ipſa vim eſſe maximam.) — Andr. Tiraquell (Im 31ten Kap. ſ. W. De Nobilitate etc. Lyon, 1559. f. (3te Ausg.) wird der Muſik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeſchrieben.) — Ant. Mar. Delrio († 1608. (Von ſ. Diſquiſ. magic. handelt auch eine von der Muſica magica.) — Giovb. Porta (In ſ. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Rod. Caſtro (Das 14te-16te Kap. des 4ten Buches ſ. Medic. polit. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nützlichen Gebrauch der Muſ. bey Krankheiten.) — Chriſtph. Schorer († 1671. (De Muſica addiſcenda, Diſſ. nähmlich für den Arzt.) — Sam. Haffenreffer (Monochordon Symbol - Biomantic. obſtructiſſimam pulſuum doctrinam ex harmoniis muſic. dilucide, figurisque ocularitor demonſtrans . . . Ulm. 1640. 8.) — Ed. Medeira (In ſ. Nov. Philoſ. et Medic. Ulyſſip. 1650. 8. findet ſich eine Inaudita Philoſ. de viribus Muſic. und eine Abh. von der Tarantel.) — Girol. Bardi (Muſica medico-magica, mirab. conſona, diſſona, curativa etc. ums J. 1651.) — Athan. Kircher (In ſ. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetiſchen Kraft der Muſik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — Wolf. Senguerdi (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey ſ. Ration. et Experient. Connub. Roter. 1715. 8.) — Joh. Chrſtn. Frommann (In ſ. W. De Faſcinatione, Nor. 1675. 4. wird im 1ten Buch de Muſ. vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos geh.) — Georg Frank v. Frankenau (De Muſica Medico neceſſaria Diſſert. Heidelb. 1672. 4. und bey ſ. Satyr. Med. Lipſ. 1722. 8.) — Phil. Douth (Muſ. incantans, ſ. Poema exprimens vires Muſices, juvenem in inſaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — Herm. Grube (De ictu Tarant. et vi Muſ. in ejus curatione, Frcft. 1679. 8.) — J. G. Schiebel († 1684. Curieuſeſte Wunderw. der Natur, ſo ſie durch den einſtimmenden Klang an Menſchen, Vieh und allen Kreaturen ausübt.) — Bernh. Albinus (De Tarantula, Diſſert. Frcft. 1691. 4.) — G. Baglivi (De anatom. morſu et effect. Tarant. Diſſert. 1695.) — Rich. Mead (De Tarantula deque oppoſita

ſita iis, Muſica, Lond. 1702.) — Ad. Brendel (De curat. morbor. per carm. et cantus muſicos, Viteb. 1706. 4.) — Lud. Valetta (Soll eine Abh. von dem Tarantelſtich, Neap. 1706. haben drucken laſſen.) — Mich. Ernſt Ettmüller (Effectus Muſ. in hominem, Lipſ. 1614.) — Theod. Craanen († 1658. In ſ. Tract. phyſicomed. Neap. 1722. 4. handelt das 107 - 109. Kap. De Muſica, de Echo, de Tarant.) — Rich. Browne (Medicina Muſica, or an mechanical Eſſay on the effects of ſinging, muſick and dancing on human bodies . . Lond. 1729. 8. Iſt aber zuerſt auch früher erſchienen. Lat. ebend. 1735. 8.) — Joh. Wilh. Albrecht (Tract. phyſ. de effect. Muſ. in corpus animarum, Lipſ. 1734. 8. S. Mitzlers Muſ. Bibl. B. 4. S. 23.) — Ang. M. Ricci (An muſica curentur morbi, Diſſert. bey ſ. Diſſert. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Bd.) — Ernſt Ant. Nicolai (Die Verbindung der Muſik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — Joh. Gottl. Krüger (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Muſik gehörige Sachen, im 1ten Bd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet ſich in den Träumen eben dieſes Verf. mancherley über Muſik.) — F. N. Marquet (Methode pour apprendre par les notes de la Muſ. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amſt. 1768. 12.) — In dem Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine, Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Muſ.) — Rich. Brocklesby (Reflect. on anc. and modern Muſik with the applicat. to the cure of diſeaſes . . . Lond. 1749. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, von Abr. Käſtner, mit Anm. im 9ten Bd. S. 87. des Hamb. Magaz. und im 2ten Bd. S. 16 der Hiſt. kritiſchen Beytr. von Marpurg. Das Werk beſteht aus 6 Kap.) — G. Louis Buffon (Ueber den Einfluß der Muſik auf die Thiere aus ſ. Hiſt. natur. Deutſch im 10ten Bd. der Berl. Samml. zur Beförd. der Arzneywiſſenſch. Berl. 1779. 8.) — Joſ. Lud. Roger (Tent. de vi Soni Muſic. in corpus humanum, Aven. 1758. 8. beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 4 Kap. enthält) — In Hillers Wöchentl. Nachrichten v. J. 1766. S. 86. findet ſich ein Auſſ. von der Wirkung der Muſik auf die Thiere, aus des Vigneul Marville ſehr alten Melanges d'Hiſt. et de Litterat. gezogen. — In J. A. Unzers Arzt handelt das 141te Stück von der Muſik. — Ungen. (Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen, Leipz. 1770. 8. — P. van Swieten (Diſſert. ſiſtens Muſic. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — Campbell (De Muſ. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — Mich. Gaspar (De arte medendi apud priſcos Muſices ope atque Carm. Epiſt. ad Ant. Relhan, Ultraj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — Luigi Desbout (Ragion. fiſico-chirurg. ſopra l'effetto della Muſica nelle malattie nervoſe, Lid. 1780. 8.) — Preuve de l'efficacité de la Muſique dans les convulſions und nouv. preuve, im Journ. Encycl. vom Jahre 1780. Mon. März und Octobr. — —

Von dem Werthe und der Schönheit der Muſik: Joh. Gerſon († 1429. De laude Muſic. in ſ. W.) Rud. Agricola († 1485. Orat. in laud. philoſ. et reliq. artium v. J. 1476 im 2ten Bd. ſ. Oper. Col. 1539.) — Franc. Wilter (De Muſica ejusque laudibus, ums J. 1495.) — Phil. Beroald († 1504. De laude Muſic. Orat. in ſ. Orat. Baſ. 1509. 8.) — Guil. Telin (Louange

(Louange de la Muſique, Par. 1533. 4.) — G. Frölich (Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunſt Muſica, Augsb. 1540 und in F. J. Beyſchlags Sylloge var. opuſc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holtheuſer (Encom. Muſicae... Erph. 1551. 4.) — Joh. Guidonius (Minervalia in quibus ſcient. praec. atque ignorantiae ſocordia conſideratur, artium liberal. in Muſicen decertatio lepida appingitur, Maſt. 1554. 4.) — Nicod. Friſchlin († 1590. De Encom. Muſic. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Muſic. gehalten im J. 1582.) — Mart. Luther (Encom. Muſices, Viteb. 1538. und im 8ten Bd. ſ. W. der Jen. Ausg. ſo wie in Werkmeiſters Würde der edlen Muſikkunſt, in der Mitzlerſchen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in tuendo cantu eccl. ... Epiſtol. ad Lud. Senſelium, Cob. 1530. in Fr. Buddei Collect. nov. Epiſt. Lutheri, und im Leipz. Muſikal. Alman. aufs J. 1784.) — John Caſe (The Praiſe of Muſicke, Oxf. 1586. 8.) — Seb. Pichſelius (Carmen de muſica, Sp. 1588. 8) — Jac. Lätitius (Encom. Muſic.) — Franc. Prätorius (Orat. de praeſtant. auctor. et dignitate art. Muſic. Roſt. 1603. 4.) — H. H. E. (Triumph der hochgelobten himmliſchen Kunſtreichen Muſica ... Nürnb. 1607. 8.) — Joach. Leſeberg (Orat. de honeſtor. convivior. inprimis muſicor. ipſiusque Muſices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Caſali (Grandezze e maraviglie della Muſica, Mod. 1629.) — Andr. d'Onofrio (Diſcorſi in Proſa della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della Muſica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Muſic. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Muſica.) — Joh. Moller (Orat. de Muſ. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Diſſert. Moller. Lipſ. 1706. 8. S. 58.) — Aug. Brächting (Lob der Muſik, Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeiſter (Der edlen Muſikkunſt, Würde, Gebrauch und Mißbrauch ... Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Frdr. Köber (De Muſ. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chrſtph. Lorbeer (Lob der edlen Muſik, Weimar 1696. 8. ein Gedicht mit erläuternden Anm.) — Frc. Ant. Le Fevre (Muſica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Gieſu, Ven. 1749.) — G. Clevesaal (Orat. de Muſ. voluptate et commodo ejus inſigni ... Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Muſic. praeſtant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Conſt. Bellermann (Progr. in quo Parnaſſus Muſar. voce, fidibus tibiisque reſonans, ſ. Muſic. . laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Mitzlers Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Verſch. ſ. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunſt; von Gott als dem Urheber und oberſten Beförderer der Muſik; von der Vortreflichkeit der Tonkunſt, in Mitzl. Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Yriarte (La Muſica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Geſ. Eines der ſchönſten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunſt, Bayr. 1786. 8.) — —

Ueber die Mängel und Verbeſſerungen der Muſik: Rich. Pace († 1532. De reſtitut. Muſic.) — Phil. Melanchton (De emendat. Muſices, in ſ. lat. Epiſteln, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Ged. über die Tonkunſt, nach welchen ſolche leichter und deut-

deutlicher könnte begriffen werden, Salzw. 1736. 4) — Ernſt Chrſtph. Dreßler (Fragm. einiger Ged. . . . die beſſere Aufnahme der Muſik in Deutſchland betreffend Gotha 1767. 4.) — Fdr. Arn. Klokenbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Muſik, in ſ. Auſſ. verſchiedenen Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Muſik: Joh. Ad. Weber (In ſ Diſcurſ. curioſ. . . . Salzb. 1673. 8. handelt der 25te De Muſurgia ſ. de natura Muſ. S. 372.) — Lud. Fr. Pape (De uſu Muſ. Diſſ. Upſ. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Beſtimmung der Muſik geſagt iſt, findet ſich deutſch in Marpurgs Hiſtor. kritiſchen Beytr. Bd. 1. S. 550 Bd. 2. S 145. — Verſuch von dem Urſpr. der Natur und Abſicht der, aus dem Univerſal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Muſik, ihre Gewalt, Grundſ. Endzweck u. ſ. w. aus dem Comparat. view of the ſtate and facult. of Man with thoſe of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Urſprung und der Erfindung der Muſik: Gervaſius Tilberienſis (1211. In ſ. Otiis imperial. in Leibnitz Script. Brunſ. Bd. 1. handelt S. 899 der 20te Abſchn. der 1ten Abtheil. de Invent. Muſicae et multor art fic.) — Guil. de Podio (Ars Muſicor ſ. Commentar. muſicae facultatis, Valent. 1495 4.) — Polidorus Vergilius (In ſ. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap des erſten Buches von der Erfindung der Muſik und der muſikal Inſtr.) — Marc. Ant. Majoragius († 1555. Die 24te ſ. Orat. handelt von dem Urſprung, Alter, Kraft und Nutzen der Muſik.) — Rud. Schlick (Exercitat. qua Muſ. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — Pet. Eichmann (Orat. de divina origine atque utilitate . . artis Muſic. Gedan. 1600. 4.) — Guido Pancirolus (In ſ. W. De reb. memorab. ſ. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des 1ten Thls von der Erfindung muſikal. Dinge.) — Alex. Sardus (S De rer. Inventor. Lib. II. Neom. 1671. enthalten im 1ten Buche vielerley von den Erfindungen muſikal. Dinge und Inſtrum.) — Theod. Janſ. v. Almeloveen (In dem, ſ. Inventis novo antiq. Amſtel. 1684. 8. angehängten Onomaſtico wird von den Erfindern muſikal Dinge gehandelt.) — Joh. G. Ahle (Unſtruthine, oder muſikal Gartenluſt Mühlh. 1687. 8 Unſtruthiſche Muſen, Mühlh. 1676 = 1 78. 4 4 Th.) — G. Paſchius (In ſ. Tract. de nov. inventis . . . Lipſ. 1700 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von muſikaliſchen Erfindungen vor.) — J C. Dunaeus Diſſertat. de primis Muſic. Inventor. Upſ 1729. 8.) — Jean B. Louis Greſſet (Diſc. ſur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutſch von Wolf, Berl. 1752. 8 und, Adlungs Anleit zur muſikal. Gelahrtheit, S 117. der Ausg. von 1783 zu Folge, auch von Baron, bey Andre Verſ. über das Schöne 1757; wenigſtens iſt von Greſſet keine andre, als dieſe Rede bekannt.) — Joh. Chrſtph. Gottſched (Ged. vom Urſpr. und Alter der Muſik, in Mitzlers Muſikal. Bibl Bd. 1. Th. 5. S 1. Sind aus dem 1ten Kap der Gottſchediſchen Dichtkunſt gezogen) — Was in Et. B. de Condillac Eſſai ſur l'origine des connoiſſ hum. vom Urſprung der Sprache und Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch im

2ten Bd. S. 86 der Breßl. Vermiſchten Beytr. und in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — Joh. Ad. Scheibe (Abhandl. vom Alter und Urſprung der Muſik, insonderheit der Vocalmuſik . . . Alt 1754. 8.) — E. F. v. H. (Urſprung der Muſik und Dichtkunſt, ein ſcherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geſchichte der Muſik überhaupt: Joh. Wilh. Stuckius (In ſ. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20te Kap. des 3ten Buches de Muſ. . . . uſu multiplici in ſacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — Seth. Calviſius (De initio et progreſſu Muſic. . . . Exercit. bey ſ. Praelect. muſic. Lipſ. 1600. 8. und Exercit. Muſ. tres . . . ebend. 1611. 8. ſehr gut und bündig.) — Mich. Prätoris (Syntagma muſicum . . . Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erſte lat. die beyden letzten deutſch ſind. Der Innhalt des Werkes findet ſich in H. Forkels Litterat. der Muſik.) — J. Bapt. Gramage († 1635. De Muſica latina, graeca, maurica, et inſtrum. barbar.) — Joh. Alb. Baenus (Diſſert. epiſtol. de Muſ. natura, origine, progreſſu et denique ſtudio, bene inſtituendo . . . Harl. 1635. und in G. I. Voſſii et alior. diſſert. de ſtudiis bene inſtitut. 1645. 8. S. 666. beſteht aus 25 Kap. deren Innhalt H. Forkel angegeben hat.) — In dem, von Laur. Beyerlink herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 793 u. f. mancherley von muſikal. Erfindern, und Erfindungen ſo wie von dem mancherley Gebrauche der Muſik vor.) — Wolfg. Casp. Prinz (Hiſtor. Beſchreibung der edelen Sing- und Klingkunſt, in welcher derſelben Urſprung und Erfindung, Fortg. und Verbeſſerung, unterſchiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteſte Ausüber von Anfang der Welt bis auf unſre Zeit in möglichſter Kürze erzählt . . . werden . . . Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet.) — Giov. Andrea Angelini Bontempi (Hiſtoria muſica, nella quale ſi ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Muſica armonica, Perug. 1695. f.) — G. Vallerus (De antiqua et med. aevi Muſica, Upſ. 1706.) — Pierre Bonnet (Hiſt. de la Muſique et de ſes effets depuis ſon origine jusqu'à preſent, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieſes Verf. Hiſt. de la Danſe, Par. 1724. 12. S. 183. Verm. mit den, gegen die bekannte Parallèle des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Muſ. et les opera gerichteten Dial. ſur la Muſique, und einem etwas veränderten Titel, Amſt. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geſchichte beſteht, in den letzten Ausgaben, aus 14 ſehr magern Kapiteln, wovon das 12te oder die Diſſertat. ſur le bon Gout de la Muſique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Muſique, und eine Lettre ſur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — Oliv. Legipontius (De Muſ. eiusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus et ſtudio bene inſtit. in des Verf. Diſſert. philologico-bibliogr. Nor. 1747. S. 283. Der Verf. handelt nur von der Muſik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — Phil. Joſ. Caffiaux (Eſſai d'une Hiſt. de Muſique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — Giamb. Martini (Storia della Muſica, Bol. 1757-1781.

1781. 4. 3 Bde. und von den erſten zwey Bånden auch in Fol. Das Werk ſchrånkt ſich auch nur auf die Muſik der Hebr. Aegypt. und Griechen ein. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — Fdr. Wilh. Marpurg (Krit. Einleit. in die Geſchichte und Lehrſåtze der alten und neuen Muſik, Berl. 1759. 4. Beſchåftigt ſich auch nur mit der Muſik der Griechen.) — J. Brown (A Diſſertat. on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparat. and corruptions of Poetry and Muſik . . . Lond. 1763. 4. S. den Art. Dichtkunſt) — C. H. Blainville (Hiſt. générale, critique et philol. de la Muſique . . . Par. 1767. 4. Der Innhalt findet ſich bey H. Forkel; das Werk beſteht aus viel leerem Geſchwåtz.) — Ant. Eximeno (Dell' origine e delle regole della Muſica, colla Storia del ſuo progreſſo, decadenza e rinnovazione, Rom. 1774. 4. Das Werk iſt in 2 Theile, jeder dieſer wieder in Bücher, und jedes derſelben in Kap. abgetheilt; aber es enthålt mehr ſehr grundloſes Raiſonnement über muſikaliſche Dinge, als Geſchichte.) — John Hawkins (A general Hiſtory of the ſcience and practice of Muſic, Lond. 17 6. 4. 5 Bde. Enthålt mehr Materialien zu einer Geſchichte, als daß es eine Geſchichte ſelbſt wåre. — Ch. Burney (A general Hiſtory of Muſic, from the earlieſt ages to the preſent period. To which is prefixed a Diſſertat. on the Muſic of the Anc. Lond. 1776-1789. 4. 4 Bde. Von der vorgeſetzten Abhandl. über die Muſik der Alten beſitzen wir eine deutſche Ueberſ. von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. Der Innhalt des Werkes findet ſich bey H. Forkel.) — De la Borde (Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 Bde. Den Innhalt ſ. a. a. O.) — S. H. Ewald (Soll der Verf. der Abhandl. Ueber die Tonkunſt, in der Olla Potrida, v. J. 1779, 2tes Vierteljahr, ſeyn, welche viel leſenswerthes enthålt.) — Joh. Nic. Forkel (Allgemeine Geſchichte der Muſik, 1ter Band, Leipz. 1788. 4. Enthålt 5 Kap. und geht bis jetzt nur noch bis auf die Römer.) — Chrſtn. Kalkbrenner (Kurzer Abriß der Geſch. der Tonkunſt zum Vergnügen für Liebhaber der Muſik, Berl. 1792. 8.) — — Gelegentlich wird auch noch von der Geſch. der Muſik in den allg. Geſchichten der Gelehrſ. als in J. F. Reimmanns Verſuch einer Einleit. in die Hiſt. litter. d. Deutſchen, Halle 1713. 8. — In P. Reichard Einleit. Erl. 1779. 4. S. 194. — In Hier. And. Mertens Entwurf . . Augsb. 1779. 8. Bd. 2. S. 455. u. a. m. aber nur ſehr oberflåchlich gehandelt. — — Ueber die Geſchichte der Muſik bey einzeln, noch beſtehenden Vålkern, als der Chineſer: Ein, in ſpaniſcher Sprache geſchriebenes, aus dem Chineſiſchen überſetztes Memoria . . . Mad. 1780. deſſen Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet. — In des P. Joſ. Mar. Mailla Hiſt. gen. de la Chine, Par. 1777. 4. 6 Bde. finden ſich, Sect. 128 u. f. und Sect. 166. Nachr. von der Chineſiſchen Muſik. — Amiot (Mem. ſur la Muſ. des Chinois, tant anc. que modernes in den Mem. concern. l'hiſt. les ſcienc. les arts etc. des Chinois, Par. 1780. 4. 6 Bde. Deutſch, im Ausz. im Leipz. muſikal. Alm. auf das J. 1784. S. übrigens Forkel, a. a. O.) — — Der Neugriechen: In den Libr. duo de Cerem. Aulae Byzant. . . Lipſ. 1751. f. gr. und lat. welche im 10ten Jahrh. ſollen geſchrieben ſeyn, kommt vieles von der Muſik der Griechen aus dieſem Zeitpuncte vor. — In Mart. Cruſius Turio Graecia, Baſ. 1584. f. wird S. 197 von dem griechiſchen

Kirchengeſ. gehandelt. — Leo Allatius (De Melodis Graecor. Ob das Werk aber gedruckt worden, iſt nicht entſchieden.) — In Jan Rutgers Variar. Lect. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. finden ſich Lib. II. Cap. XI. S. 132. Muſic. Graecor. hodiernae notas. Critog. Metrophanes (Epiſt. de vocibus in Muſica Liturg. Graecor. uſitatis, in Gerberts Script. eccl. de Muſ. ſacr, Bd. 3. S. 398.) — Τεχνη ψαλτικη ſ. Ars pſall. aut cant. Graecor. ebend. S. 397. — Giovb. Doni (Diſc. . . . del conſervare la Salmodia de' Greci . . . in ſ. W. Bd. 2. S. 161.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten in Guys Voyage litter. de la Grece, Par. 1770. 12. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1772. 8. In F. J. Sulzers Geſch. des Transalpiniſchen Daciens, Wien 1781-1782. 8. 3 Bde. und a. a. O. m. — — Der Araber: Was in C. Niebuhrs Reiſebeſch. darüber geſagt iſt, findet ſich im 2ten Bde. S. 306 der Forkelſchen Bibl. — — Der Südländer: Was in Cooke's Reiſe davon geſagt wird, iſt in den 2ten Bd. S. 316 der angeführten Bibl. aufgenommen. — Frd. Arn. Klockenbring (Ueber die Muſik der Bewohner der Südſee-Inſeln, in deſſen Auff. verſch. Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — — Ueber die Muſik der Türken, etwas in Al. Ruſſels Natural Hiſt. of Aleppo, Lond. 1756. 4. — — Der verſchiedenen Afrikaniſchen Völker: In der Voyage du Chev. des Marchais en Guinée, Amſt. 1731. 8. 4 Bd. Deutſch im 3ten Bde. S. 572 der Mitzl. Bibl. — Der neuern Aegypter und Abyſſinier: ein Brief v. J. Bruce, in Burneys und Forkels Geſch. der Muſik. — — Ueber die Muſik der neuern Europäiſchen Völker überhaupt: In P. J. Grosley's Obſervat. de deux Gentilhommes Suedois ſur l'Italie, Deutſch, Leipz. 1766. 8. findet ſich ein Verſuch einer kurzen Geſch. der Muſik, der ſich aber vorzüglich auf die Beſchaffenheit derſelben in Frankreich und Ital einſchränkt, und in Hillers Wöchentl. Nachr vom J. 1767. S. 17 eingerückt iſt. — Ch. Burney (The preſent State of Muſic in France and Italy, L. 1773. 8. State of Muſic in Germany, the Netherlands and united Provinces . . . Lond. 1773. 8. 2 Bde. Deutſch von C. D. Ebeling und Bode, Hamb. 1772 u. f. 8. 3 Bde. Holl. von J. W Luſtig, Grön. 1786. 8.) — In Joh. F. C. Grimms Bemerk. eines Reiſenden . . . Altenb. 1775. 8. wird von der Muſik zu Strasburg, Paris und Londen gehandelt. — Ungen. (Gedanken und Conject. zur Geſch. der Muſik, Stend. 1780. 8. Sehr oberflächlich.) — — Ueber die Muſik in Italien: Piet. della Valle (Della muſica dell' età noſtra, geſchr. im J. 1640, in den Opere des Doni, Bd. 2. S. 249.) — Maugars (Diſc. ſur la Muſique d'Italie, in ſ. Traités div. d'Hiſt. etc. Par. 1672. 8.) — In den Dons des enfans de Latone, la Muſique et la chaſſe des Cerfs Poem. Par. 1734. 8. wird von den Vorzügen der ältern und neuern, von Opern, vom Character der ital. Muſik, u. ſ. w. gehandelt. — Anmerk. über den Geſchmack der Ital. im krit. Muſ an der Spre, S. 347. — Ged. über die welſchen Tonkünſtler, Halb. 1751. 4. — Vinc. Martinelli (Lettre ſur la Muſique italienne, im 1ten St. des Amateur, Par. 1762. 8. — Was in dem Dict. d'Anecdotes des beaux Arts . . über die Veränderung des Geſchmacks in der ital. Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 226. — In des Abt Jer. Richard Deſcript. hiſtor. et crit. de l'Italie, Par. 1765 12. 6 Bde. finden ſich Nachr. über die ital. Muſik, und

und dieſe deutſch, in Hillers Wöchent. Nachr. v. J. 1766. S. 46. — Kurze Nachr. von dem Zuſtande der Muſ. in Italien, aus den neueſten Reiſebeſch. Ebend. v. J. 1767 S. 97. 175. 183. 194. 199. — In dem Gazetin de Bruxelles findet ſich ein Schreiben über die verſchiedenen Schulen der Muſik, und dieſes deutſch, a. a. O. S. 191. — Ueber den Zuſtand der Tonkunſt in Italien, im teutſchen Merkur, v. J. 1776. Bd. 1. S. 282. und ein Verſuch einer Berichtigung, ebend. Bd 2. S. 169. — J. J. Sonnette (Le Brigandage de la Muſique Ital. Par. 1771. 8. 1781. 12. Einige Ausz. daraus deutſch in Weckhrlins Chronologen; gegen die neue ital. Muſik) — Beloſelsky (De la Muſique en Italie, Haye 1778. 12. und eine Lettre dagegen im Journ. Encycl. Octobr. 1778. S. 305.) — Diſſertat. ſur la Muſique Ital. in dem Glaneur litteraire. — — Ueber die Muſik und zu der Geſchichte der Muſik in Frankreich: In des Titon du Tillet Parnaſſe franç. Par. 1732. und f. mit Innbegriff der Supplemente 3 Th finden ſich mancherley Remarques über die franz. Muſik. — Ungen. (Les Progrès de la Muſique ſous le regne de Louis le grand. Par 173.) — Bollioud de Mermet (De la corruption du gout dans la Muſique françoiſe, Lyon 1746. 8. Deutſch, Altenb. 1750. und im Krit. Muſikus a. d. Spree, S. 321.) — Daquin (S. Lettres ſur les Hommes celebres, Par. 1752. 12. 2 Th. verm. unter dem Titel: Siecle litteraire de Louis XV. . . P. 1754. 8. enthalten deren auch 8 über Muſik. Zu ihnen gehört die Lettre de Mdſll. de St. Hilaire à Mr. D. Par. 1754. 8.) — In dieſen Zeitpunct fallen die in Paris erſchienenen Streitſchriften, über die Italieniſche und Franzöſiſche Muſik, welche, da ſie durch die Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Oper zu ſuchen ſind. — Abt Arnaud (Ihm ſchreibt H. Forkel, in ſ. Litteratur der Muſik S. 131. Reflex. ſur la Muſique en général, et ſur la Muſique franc. en particulier, P. 1754 zu; aber iſt dieſes nicht vielleicht die ſchon angeführte Lettre ſur la Muſique? Wenigſtens findet ſich ſonſt nichts von dieſem Verf. in der France litteraire angezeigt.) — Colin de Blamon (Eſſai ſur les goûts anc. et mod. de la Muſique franc. 1754. 4.) — Muſical. Nachr. aus Frankreich vom J. 1767 finden ſich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Eſſai ſur les revolutiones de la Muſique en France, P. 1776. 12. (wird Marmontel zugeſchrieben) — C. F. Cramer (Kurze Ueberſicht der franz. Muſik, Berl. 1786. 8.) — — Allgemeine Vergleichungen zwiſchen der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik: Raguenet (Parallèle des Ital. et des Franc. en ce qui regarde la Muſique, Par. 1702. 12. und Defenſe du Parallèle, Par. 1705. 12. Das 1te deutſch, mit Anm. in Mattheſ. Crit. Muſ. und engl. Lond. 1709) — Jean L. le Cerf de Vieuville de Freneuſe (Comparaiſon de la Muſ. ital. et de la Muſ. franc. Brux. 1705. 12. und nachher, als der 2te ⸗ 4te Th. der vorher angeführten Hiſt. de la Muſique des Bonnet. Ob das Werk nicht, zuerſt, unter dem Titel, Dialogues, als worin es abgefaßt iſt, zu Paris erſchienen, weiß ich nicht. Es iſt übrigens gegen Raguenet gerichtet. Auch gehört hieher noch dieſes Verf. Diſſertat. ſur le bon goût de la Muſique franc. et ſur les Opera, welche das 12te Kap. im 1ten Bde. von Bonnets Geſch. der Muſik ausmacht, und Deutſch ſich in Mattheſ. Muſica crit. ſo wie in Marp. Krit. Briefen, Bd. 1 S. 406. findet.) — M. D. S. (Hiſt. et Comparaiſon de la Muſique en France,

ce, en IV chants, Amſt. 1706.) — M. D. (La Muſique, Poeme en IV ch. Lyon 1714. 4. Enthält auch Vergleichungen zwiſchen der Muſik beyder Völker.) — Chrſtn. Gottfr. Krauſe (Lettre ſur la difference entre la Muſ. ital. et franc. Berl. 1748. 8. deutſch im 1ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — Auch gehört hieher noch der Aufſ. von d'Alembert, De la liberté de la Muſique, im 4ten Bd. ſ. Melanges, deutſch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachrichten. — — Ueber die Muſik in England: In dem Preſent State of the Arts in England, von Rouquet, wird, N. 27. von dem muſikaliſchen Geſchmack der Engl. gehandelt. — J. Porter (On the preſent ſtate of Muſic. 1762. 8. Geht, ſo viel ich weiß, nur auf den Zuſtand derſelben in England) — Ungen. (On the origin of the muſic. Waits et Chriſtmaſs 1766.) — W. Hanbury (Anecd. of the five Muſic meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — W. Hayes (Anecdotes of the five Muſic-Meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — Joel Collier (Muſic. Travels thro' Engl. 1774. 8.) — Von der jetzigen Beſchaffenheit der Muſik in London, in N. Forkels muſik Bibl. B. 2. S. 320. — Auch gehört hieher noch: Account of the muſic. performance in Weſtminſter-Abbey and the Pantheon . . . in commemoration of Handel von Ch. Burney, Lond. 1785. 4. deutſch, Berl. 1785. 4. — Von der Schottiſchen Muſik finden ſich Nachr. in Arnots Hiſtory of Edinb. 1779. 4. (von Al. Fraſer Tytler) bey Napiers Scottiſh Songs, und in den Transact. of the Antiquar. Society of Scotland. — — Ueber die Muſik in Deutſchland: In Fr. Nicolai Beſchreibung einer Reiſe durch Deutſchland, Berl. 1783 u. f. 8. 8 Bde. kommen Nachr. über die Beſchaffenheit der Muſik, in Regensburg, Augsburg, Wien u. a. O. m. vor. — F. W. Wolf (Auch eine Reiſe, aber nur eine kleine muſikaliſche im J. 1782 . . . Weimar 1784. 8. Giebt Nachr. von der Muſik in Naumburg, Halle, Deſſau, Leipzig, Potsdam, Berlin, Magdeburg, Stendal, Ludwigsluſt, Lübeck, Hamburg, Celle, Braunſchweig, u. a. O. m. — Beytr. zur Geſchichte der Muſik, beſonders in Deutſchland . . . von F. F. S. A. von Böcklin, Freyb. 1780. 8. (Sehr unbedeutend und unrichtig. — Ueber die Muſik in einzeln Städten Deutſchlands, als zu Berlin: Briefe zur Erinnerung an merkw. Zeiten und merkw. Perſonen, aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 - 1778. Berl. 1778. 8. Beytr. zur Geſch der Muſik in dieſen Zeiten. — Ausführl. Nachr. über den gegenw. Zuſtand derſelben finden ſich in F. Nicolai Beſchr. der Königl. Reſidenzſtädte Berlin und Potsdam, Berl 1769. 8. Sehr verm. ebend. 1784 8. 3 Th. — Joh. Fdr. Reichard (Schreiben über die Berliniſche Muſik . . . Hamb. 1775. 8.) — Ungen. (Bem. eines Reiſenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Muſiken . . . Halle 1788. 8. — Joh. C. Fdr. Rellſtab (Ueber die Bemerkungen eines Reiſenden . . . Berl. 1789. 8. — Auch gehört noch hieher die Nachr. von der Aufführung des Händelſchen Meſſias in der Domkirche zu Berlin, von Ad. Hiller, Berlin 1786. 4. — Zu München: Im erſten Bde. des Jahrb der Menſchengeſch. in Bayern, von Lor Weſtenrieder, München 1782. 8. finden ſich Nachr über den Zuſtand der Muſik daſelbſt. — — Zu Halle: C. W. Brumley (Briefe über Muſikweſen, beſonders Cora, in Halle, Quedl. 1781. 8.) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden deutſchen,

muſikal. Almanache und Zeitſchriften. — — In Rußland: Nachrichten darüber finden ſich in Hillers Wöchentl Nachr. v. J 1770. ſo wie in dem 20ten der Briefe über Rußland, Gött. 1779. 8. und in dem Kurzen Abriß der ruſſiſchen Kirche, Erf. 1788. 8. Kap. 3. — — In Schweden: A. A. Hülpher (Hiſtoriſk Abhandling om Muſik och Inſtrumenter ſärdeles om Orgwerks Inrattningen i Allmänhet, jenete Kort Beſkrifning ofe wer Orgwerken i Swerige. Weſterås 1773. 8. Denn Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O. S. 132.) — — S. übrigens die Art. Kirchenmuſik, und Oper. — —

Lebensbeſchreibungen von Tonkünſtlern und Muſikgelehrten: Auſſer dem, was ſich in allgemeinen biographiſchen Werken, als in J. J. Boiſſard Icon. erudit viror. welche mit den Fortſ. zu mehr als 10 Bänden angewachſen ſind. — In des Girol. Ghilini Teatro d'huomini letter. Mil. 1640. 8. Ven. 1647. 4. 2 Bde. — In des Theoph. Spizelius Vet Acad. Jeſu Chr Aug. Vindel 1671. 4. und in Ebend. Theatr. honoris reſerat. ebend. 1673. 4. — In Iſ. Bullart Acad. des Sciences et des Arts . . Par. 1682. f. 2 Bde. — In P. Frehers Theatr. viror. erud claror. Nor. 1688. f. 2 Bde. — In des Ch Perrault Hommes illuſtr. qui ont paru en France, Par. 169 . f. 2. Bde — In des Melch. Adam Vit. Philoſ. germ. Frcft. 1605 f. — In Jac. Bruckers Ehrentempel der deutſchen Gelehrſ. . . Augsb 1747. 4. und in Ebend Bilderſaal jeztlebender Schriftſteller . . Augsb. 1741 u. f. f. — In den Serie di Ritratti d'Uomini illuſtri Toſcani . . . Fir. 1766. f. 4 Th. — In J. Grangers Biogr. Hiſtory of England . . . Lond. 176 u. f. 4. mit Innbegriff eines Suppl. 5 Th. — In Ad. Voigt. a St. Germano Effig. viror. erud et artiſ. Bohem. et Moraviae . . . Prag. 1773. u. f. 8. 4. Th u. d. m. finder, handeln davon beſonders: Chrſtn. Frdr. Wiliſch (De celebrioribus Muſicor. ſolidiori doctrina illuſtrium exemplis, Annab. 1710. 4.) — And. Adami von Bolſena (Oſſerv. per ben regolare il loro dei Cantori della Cappella pontificia. . . . R. 1711. 4. — Ol Moller (Orat. de eruditis Muſicis, Flensb. 1715. 4. wobey ſich auch noch ein ähnlicher Auff. von Joh Fdr. Seelen findet.) — Chrſtph Aug Heumann (Progr. de Minerva Muſica, ſ de eruditis Cantor. Gött 1726. 4.) — Heinr. Jac. Sievers (Cantor. erud. Decades duo Roſt. 1729. Deutſch, Hamb 1730. 4.) — Joh. Mattheſon (Grundl. einer Ehrenpforte, woran der tüchtigſten Capellmeiſter, Componiſten, Muſikgelehrten, Tonkünſtler u. ſ. w. Leben, Werke, Verdienſte erſcheinen ſollen, Hamb. 1740. 4. Enthält 148 Lebensbeſchr.) — Joh. Chrſtph Leonhard (Progr. quo Scholae Götting . . Cantor. figur. ab ſuo ortu, ordine recenſentur . . . Gött. 174 . 4. — Henſelé, ein franz. Officier (Obſervat. ſur la Muſique, les Muſiciens et les Inſtrumens, Par 1757. 8. Iſt eine krit Lobrede auf die, ſeit 40 Jahren in Paris aufgetretenen Virtuoſen.) — Joh. Ad Hiller (Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit, Leipz. 1784 8. Enth. 19 Lebensb) — Joh Sig. Gruber (Biographien einiger Tonkünſtler, Frft. 1786 8.) — Ungen. (Tablettes de renommée des Muſiciens, Auteurs, Compoſiteurs, Virtuoſes, Amateurs et Maitres de Muſique, voc. et inſtrum. les plus connus en chaque genre, Par. 1785 8. — G. Tiraboschi (Bey ſ. Notizie de' Pitt. Scult. etc. di Modena 1786. 4. findet

det ſich auch ein appendice de' Profeſſori di Muſica) — — Auch finden ſich dergleichen noch in mehrern, in der Folge vorkommenden Hiſtor. krit. Werken von der Muſik, als in der Mitzlerſchen Bibl. In Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen und Krit. Briefen. In J. N. Forkels Muſ. krit. Bibl. Im muſikal. Almanach für Deutſchland. In Hillers Wöchentl. Nachrichten, in verſchiedenen Muſikal. Wörterbüchern, u. d. m. — Und allgemeine Nachrichten liefern noch des Ant. Franc. Doni Dial. della Muſica, Ven. 1544. 4. — Des T. Garzoni Piazza univ. de tutte le Profeſſione del mondo, Ven. 1589 und 165 . f. Deutſch, Frft. 17 9. f. — H. Bünting Orat. de Muſica, cont. duplicem Catal. Muſicor. eccleſiaſt. et profanor. Magd. 1596. 4. — Des Rom. Michieli Muſica vaga et artificioſa, Ven. 1615. f. — Die Notizie iſtor. de Contrapuntiſti e Compoſitore di Muſica tanto antichi che moderni. (S. die Lettera crit. des Beccatelli Art. Inſtrumentalmuſik.) — Des Franc. Swertius Athen. Belgic. . . Antv. 1628. f. — Der 2te Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. . . . S. 2 u. f. — J. G. Meuſels Deutſches Künſtlerlexicon . . . Lemgo 1778 - 1789. 8. 2 Th. — Legende einiger Muſikheiligen . . . Cöln 1 86. 8. — u. a. m. — — Nachrichten von muſikaliſchen Geſellſchaften: In des Ant. Franc. Doni Libreria, Ven. 1550-1551. 12. 1557. 8. findet ſich ein Verz. aller damahls exiſtirenden muſikal. Akademien. — Von der, von Mitzler geſtifteten Societät der muſikal. Wiſſenſchaften giebt deſſen Bibl. Bd. 3. S. 346. Bd. 4. S. 103. Nachricht. — Von der Muſikübenden Geſellſchaft zu Berlin, ſ. Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 385. — Von einer ehemaligen Muſikal. Gilde in Friedland, ebend. Bd. 2. S. 1. — An account of the Inſtitut. and progreſs of the Academy of ancient Muſik, Lond. 1770. 8. In des Abt Oroux Hiſt. eccl. de la Cour de France, Par. 1776 findet ſich eine Geſchichte von der ehmahl. Königl. Franz. Kapelle. — — Von muſikaliſchen Würden: J. C. C. Oelrichs Hiſtor. Nachr. von den akademiſchen Würden in der Muſik, und öffentl. muſikal. Akademien und Geſellſchaften, Berl. 1 52. 8. und ein Beytr. dazu im 4ten Bd. S. 407 von Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen. — — Von den Rechten der Muſiker: Joh. Fdr. Scheid (Diſſert. de Jure in Muſic. ſingulari . . . Rappoltſteinenſi Comitatui annexo, Arg. 1719. 4. — Joh. D. Stipper (Progr. de Muſ. inſtrum. tempore luctus publici prohibita . . . Lipſ. 1727. 4.) — Abhandl. von den Trompetern, ihren Rechten und Vorzügen, u. ſ. w. in den Abhandl. der prüfenden Geſellſchaft zu Halle, und eine ähnliche Abhandl. in den fortgeſ. Bemühungen der prüfenden Geſellſchaft, Th. 4. N. 3. Halle 1741. 8. — Auch gehört im Ganzen hieher des S. Mattei Abhandl. Se i Maeſtri di Capella ſon compreſi fragli Artigiani . . . Nap. 1785. 4. (S. Muſik. Alm. für Deutſchland v. J. 1789) und die Beantwortung von einem Ungenannten, C. M. C. Se gli Maeſtri di Capella etc. Anti Probole . . . Nap. 1785. 8. — —

Hiſtoriſch kritiſche Zeitſchriften: Joh. Mattheſon Critica Muſica, d. i. Grundrichtige Unterſuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meynungen, Argumente und Einwürfe, ſo in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten, muſikal. Schriften zu finden . . . Hamb. 1722. 4. 2 Bde. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — Lor. Mitzler (Neu er-

öfnete Muſikal Bibliothek . . . Leipz. 1739 - 1745. 8. drey Bd und der 1te Th des vierten) Muſikal. Staarſtecher, in welchem rechtſchaffener Muſikverſtändigen Fehler beſcheiden angemerkt, eingebildeter und ſelbſt gewachſener ſo genannten Componiſten Thorheiten aber lächerlich gemacht . . Leipz. 1740. 8. 7 St. — Henke (So wird der Verf. des Muſikal. Patriot, Brſchw. 1741-1742. 4. genannt) — Joh. Ad. Scheibe (Der Critiſche Muſikus, Hamb. 1737 u. f. 8. Verm. Leipz 1745. 8. Joh. Abr. Birnbaum ſchrieb Unpateiiſche Anmerkungen über eine Stelle darin 1738 8. die auch in Mizl Bibl Bd 1. Th. 4. S. 62 und in Scheibens Schrift, mit Erläuter. zu finden ſind; auch ließ Scheibe eine beſondre Beantwortung, Hamb 1738 8. und Birnbaum wieder eine Vertheidigung derſelben 1739 drucken, welche ebenfalls im Crit. Muſikus ſich finden Auch gehört noch ein Auff. von Schröter in der Mitzl. Bibl Bd. 3. Th. 2. S. 201 und der vollk Capellmeiſter, Hamb. 1738 8. hieher.) — Fdr. Wilh Marpurg (Der kritiſche Muſikus an der Spree, Berl. 1750. 4. 50 St. Hiſtoriſch krit. Beytr. zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1754-1760. 4. 2 Bde.) — M C. Laugier (Sentimens d'un Harmoniphile, P. 1756. 8.) — Joh Ad Hiller (Wöchentl. Nachr und Anmerk die Muſik betreffend, Leipz. 1766-1770. 4. mit Innbegriff des Anhanges 5 Bde. — Framery (Journal de Muſ hiſtor theoret. et pratique, Par. 1770. 8. Wie viel Stücke davon fertig geworden, weiß ich nicht.) — Journ. de Muſ. par une ſociété d'Amateurs, P. 1773 8. — The new Muſical and univerſal Magazine 1775 u. f. — Luneau de Boisjermain (Almanac muſical 1775 u. f. — Joh. Nic. Forkel (Muſikal. kritiſche Bibliothek, Gotha 1778-1779. 8. 3 Bde.) — G. Joſ. Vogler (Betracht. der Mannheimer Tonſchule, eine Monatsſchr. Mannheim 1778. 8) — Ungen. (Wahrheiten, die Muſik betreffend . . . Frft. 1779. 8.) — Joh. Fdr. Reichardt (Muſikal. Kunſtmagazin, Berl. 1782-1791. 4. 8 Stücke und ein Auszug daraus mit dem Titel, Geiſt des muſikal. Kunſtmagazines, Berl. 1791. 8.) — Ungen Muſikal Almanach für das Deutſchland, Leipz. 1782-1789. 8. Vier Jahrgänge bis jetzt. Das Werk wird J. N. Forkel zugeſchr.) — Ungen. (Muſikal. Almanach . . . Altophil, Coſmop. Freyb. 1782-1784. 8. 3 Th. Der Verf. ſoll C. L Junker ſeyn. Ein Zuſ. dazu erſchien mit der Aufſchrift: Sichtbare und unſichtbare Sonnen- und Mondsfinſterniſſe . . . Aleth. (Berl.) 1782. 8.) — C Fdr. Cramer (Magazin der Muſik, Hamb. 1783-1786. 8. zwey Jahrg. Fortgeſetzt unter dem Titel: Muſik, Koppenh. 1789. 8. vier St.) — Hans Ad. Freyh. v. Eſchſtruth (Muſikal. Bibliothek, Marp. 1784-1785. 8. 2 St) — Heinr. Ph. C. Boßler (Muſikaliſche Realzeitung, Speier 1788-1790. 8. Fortgeſ. ſeit 1790 unter dem Titel: Muſikal. Correſpondenz der deutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft.) — J. F. Marzius (Taſchenbuch für Freunde und Freundinnen der Muſik, Erl. (1789) 8) — Ungen. (Calendrier muſical univerſel, Par. 1789. 12.) — Ungen (Journ. für die Tonkunſt und ihre Freunde, Frft. 1790. 4.) — Ungen Muſikal. Wochenblatt, Berl. (1792.) 4 — — Auch finden ſich noch hieher gehörige Auff. in den Allgemeinen Zeitſchriften, als im teutſchen Merkur — im deutſchen Muſeum — in J. G. Meuſels Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes und Ebend. Muſeum für Künſtler u. a. m. — —

Einzele kritiſche Schriften: Pietro Aaron (Lucidario in Muſica di alcune

eune opinioni antiche e moderne, Vin. 1545. 4.) — Cl. Sebaſtiani (Bellum muſicale, inter plani et menſuralis Cantus reges, de Principatu in Muſicae provinc. obtinendo conten. Argent 1553. 4. 1568. 4. Beſteht aus 36 Kap. deren Innh. ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Erasm. Sartorius (Belligeraſmus, i. e. Hiſtor. belli exorti in regno Muſico . . . Hamb. 1622. 8. Unter dem Titel: Muſomachia, und von Laurenberg herausgeg. 1639. 1642. 8.) — Chrſtph. Caldenbach (Diſſertat. muſica, Tub. 1664. Enthält eine Unterſuchung einer Motette des Orlandi.) — Ant. Liberati (Lettera . . . in riſpoſta ad una del S. Ovidio Perſapegi .. R. 1685. Lettera ſopra un ſeguito di Quinte 1685. Zur Vertheidigung einer der Sonaten des Corelli.) — Wolfg. Casp. Prinz (Phrynis Mitilinaeus, oder Satir. Componiſt, welcher, vermittelſt einer satyr. Geſchichte, die Fehler der ungelehrten, ſelbſtgewachſenen, ungeſchickten und unverſtändigen Compon. höflich darſtellt, und zugleich lehrt, wie ein muſikal. Stück rein . . . zu componiren und zu ſetzen ſey . . . 1ter Th. Quedl. 1676 4. Zweyter Th. Sagan 1677. 4. Alle 3 Th. Dresd. 1699. 4.) — G. Engelmann (Muſikal. Diſcurſe . . . S. Gerbers hiſtor. biogr. Lexicon, Art. Engelmann.) — Joh. Kühnau (Der muſikal. Quackſalber . . . Dresd. 1700. 12. Eine Verſpottung unwiſſender Muſiker.) — Andr. Werkmeiſter (Cribrum muſic. oder Muſikal. Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componiſten vorgeſtellt, und das Böſe von dem Guten gleichſam ausgeſiebt und abgeſondert worden .. Quedl. 1700. 4) — Joh. Bähr oder Beer (Bellum Muſic. oder Muſikal. Krieg, Weim. 1701. 4. Der muſik. Krieg, oder Beſchr. des Haupttreffens zwiſchen beyden Heroinen der Compoſition und Harmonie . . . Weiſſenf. 8. und bey dem folgenden Werke. Muſikal. Diſcurſe durch die Princ. der Philoſ. deducirt . . . Nürnb. 1719. 8. Enthält, in 60 Kap. die Beantwortung ſo vieler Fragen.) — Carbaſus (Lettre à . . l'auteur du Temple du Gout ſur la Mode des Inſtrumens de Muſique, Par. 1739. So wird dieſe Schrift bey Hr. Forkel aus der Hiſt. du Theatre de l'Acad. Roy. de Muſ. a. a. O. S. 473. angezeigt, aber der Nahme des Verf. ſcheint ein blos angenommener Nahme zu ſeyn; wenigſtens kommt es ſonſt nirgends vor; und vielleicht iſt die Schrift alſo die Lettre à un Ami ſur le Temple du goût, 1733. 8. von dem Abt Goujet.) — J. M. v. Loen (Im 2ten und 4ten Theil ſeiner Kleinen Schriften 1751 u. f. 8. kommen ein paar hieher gehörige Auff als: ob die Deutſchen gut thun, den Franz. (in Anſehung der Muſik) nachzuahmen, über die Tonkunſt überh. u. d. m. vor.) — Joh. Mattheſon (Philol. Treſeſpiel . . . Hamb. 1752. 8. Gegen Anmerk. im 25ten St. S. 28 der Beytr. zur Hiſtorie der d Sprache. Plus ultra, ein Stückwerk, 1ter Vorrath, ebend. 1754. Zweyter und dritter Vorrath, ebend. 1755. 8.) — In den Briefen über den jetzigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſch. in Deutſchland, Berl. 1755. 8. handelt der dritte von der Muſik, in Beziehung auf den Gottſchedſchen Auszug aus dem Batteux.) — J. W. Hertel (Samml. muſik. Schriften, größtentheils aus den Werken der Ital. und Frz. überſ. Leipz. 1757. 1758. 8. Zwey St. deren Innhalt am gehörigen Orte angezeigt iſt.) — — Vinc. Martinelli (Von ſ. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. gehören verſchiedene hieher.) — Joh. Fdr. Reichardt (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden, die Muſik betreffend, Frft. und Leipz. 1774. 1776.

1776. 8. 2 Th) — C. Lud. Junker (Zwanzig Componiſten, eine Skizze, Bern 1776. 8.) — Bernoulli Im 2ten Bde. ſ. Reiſebeſch. Berl. 1779. 8. findet ſich eine Kritik über die Hofcapelle zu Schwedt. — Joh. Nik. Forkel (Genauere Beſtimmung einiger muſikal. Begriffe, Gött. 1780. 4) — Ungen. (Schr. . . über die von H. Hiller . . . in Magdeburg gegebenen öffentl. Concerte, Magd. 1782. 8.) — Collyer (Muſical Sketches von ihm finden ſich, deutſch, im 1ten Bde. des Engl. Lyceums von Archenholz) — In dem 8ten Bde. S. 295 der Allg. deutſchen Bibl. findet ſich ein Schreiben, über eine, von Burney angeſtellte nachtheilige Vergleichung zwiſchen Händel und Joh. Seb. Bach — Ungen. (Portefeuille für Muſikliebhaber, Karacteriſt. von zwanzig Komponiſten und Abhandl. über die Tonkunſt, Bern 1792. 8.) — — Muſikaliſche Streitſchriften: Ein Theil derſelben iſt bereits bey den Werken, durch welche ſie veranlaßt worden, angeführt; hieher gehören Marc. Scacchi (Cribrum Muſic. ad triticum Syſerticum, ſ. Examinat. ſuccincta Pſalmor. quos non ita pridem Syfertus . . in lucem edidit in Ven. 1643. f.) — P. Syfert (Anticribatio muſica ad avenam Scacchian. etc. Dant. 1645. f.) — K. Johann der 4te von Portugall (Reſpueſta a las dudas, que ſe puſieron à la Miſſa, Panis quem ego dabo, de Peneſtrina, Lisb. 1654. 4. Ital. Rom 1655. 4.) — Bened. Marello (Lettera famigliare . . . ſopra un libro di Duetti, Terz. e Madrigali (des Ant. Lotti) Ven. 1705. 8.) — Fr. Valo (Reſpueſta a la Cenſura de D. Joach. Martinez . . . Barc. 1716.) — Letters from the Academy of anc. Muſic to Sign. Lotti with his Anſwers, Lond. 1732. 8 — Joh. Mattheſon (Unparteiiſche Ged. über ein paar Artikel des 23ten St. der Beytr. zur krit. Hiſt. der deutſchen Sprache, u. ſ. w. in dem 7ten Bde. dieſer Beytr. S. 8.) — Joh. Fdr. Agricola (Sendſchr. eines reiſenden Liebh. der Muſik an der Spree, Berl. 1749. und ein Schreiben zur Vertheidigung des vorigen, ebend. 1749. 8.) — G. Fdr. Lingke (Vertheidigungsſch. an H. Mattheſon, Leipz. 1732. 8.) — J. B. Rameau (Erreurs ſur la Muſique dans l'Encycl. Par. 1755. 8.) — J. J. Roußeau (Examen de deux Principes, avancés p. Mr. R. dans la Brochure intitulée: Erreurs etc. im 16ten Bde. der Rouſſeauſchen Werke, Ausgabe von Zweybrück.) — Ungen. Schreiben an J. G. Hofmann zu Breßlau 1759. 8 (Ueber die Sorgeund Marpurgiſchen Streitigkeiten. Zu ebendenſelben gehören noch: die Gedanken eines Thüringſchen Tonkünſtlers . . . (Berl.) 1763. 8. Das Schreiben an G. Sylveſter (1763) 4. und eine Helle Brille . . . ſ. l. 1765. 4. S. übrigens hierüber Marp. Krit. Briefe.) — J. F. Wenkel (Schr. an die Tonkünſtler; iſt gegen Quanz gerichtet.) — Ungen. Riſpoſta al celebre S. G. G. Rouſſeau, Ven. 1769. 8. Gegen R. Einwürfe über Tartinis Syſtem.) — C. M. Engelbert (Verdediging van de eer der Hollandſchen Natie, en welten aanzien van de Muſyk u. ſ. w. 1777. und Aanmerkingen darüber 1779. 8. — — Satiren und ihre Widerlegungen, Vertheidigungen derſelben überhaupt, u. d. m. El. Herlicius (Muſico-Maſtix, Ged. 1606. 8.) — Girol. Bardi (Bey ſ. Encyclop. ſacr. et prof. findet ſich eine Strigilis diſpaca . . . gegen Ath. Kirchen.) — Despreaux (La Poeſie et la Muſique, Sat. 1695. 4. Wer dieſer Despreaux iſt, weiß ich nicht; der bekannte Dichter iſt es aber nicht.) Gottfr. Vokerodt (Conſultat. IX de . . . abuſu muſicor.

ficor. exercitior. ſub exemplo princ. romanor. Pr. vom J. 1696. Hierwider ſchrieb J. Bähr den Urſus murmurat. . . Weimar 1697. 4. und 8. worauf Vockerodt mit dem Mißbrauch der freyen Künſte . . . Frft. 1697. 4. antwortete, u. Bähr den Vulpes vulpinatur . . . Weiſſenfels 1697. 4. drucken ließ. Auch gab J. C. Lorber bey dieſer Gelegenheit eine Vertheidigung der edlen Muſik . . Weim. 1697. 8. und J. C. Wenzel zu Altenburg ein lat. Program gegen Vockerodt heraus, gegen welche zuſammen des letztern Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit . . . gerichtet iſt.) — Arth. Bedfort (Great abuſe of Muſic, Lond. 1711. 8.) — J. Arbuthnot Miſcellanies, Lond. 1751. 12 Bde. finden ſich verſchiedene, zu Gunſten Händels, geſchriebene Aufſätze gegen die Gegner deſſelben.) — Mart. Heinr. Fuhrmann (Seine, wider das Theater herausgegebenen, auch hieher gehörigen Schriften ſind, bey dem Art. Drama, angezeigt. Hier iſt nur zu bemerken, daß die erſte durch: Ein paar derbe muſikal. Ohrfeigen . . . H. Mattheſon . . . ertheilt 1728. 4. veranlaßt wurde.) — M. J. G. (Ungeänderte Copie von einem Schreiben an . . H. Mattheſon . . . 1735. 8.) — Joh. Mattheſon (Mithridat wider den Gift einer welſchen Satyre des Salvator Roſa la Muſica . . . Hamb. 1749. 8. Hamb. 1749. 8. wobey ſich das Gedicht ſelbſt befindet.) — J. G. Biedermann (Progr. de vita muſica ex Plaut. Moſtell. Freib. 1749. 4. veranlaßte eine Menge Schriften, als Chriſt. Beurtheilung des Biedermannſchen Progr. von Schröter; Aufr. Ged. über Biederm. Progr. . . . St. Gallen 1749. 4. (Soll von Biedermann ſelbſt ſeyn.) Rechtmäßige Vertheid. wider die groben Läſterungen H. Biedermanns, Deutſchl. 1750. 8. Abgenöthigte Ehrenrettung . . . Leipz. 1750. 4. Nachtgedanken . . Freyb. 1750. 4. Die letztern von Biedermann. S. Adl. Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit, S. 77 u. f. der 2ten Aufl. u. N. Forkels Litterat. S. 483.) — Joh. Mattheſon (Bewährte Panacea . . . wider die leidige Kacherie irriger Lehrer, ſchwermüthiger Verächter und gottloſer Schänder der Tonkunſt, Erſte Doſis, Hamb. 1750. 8. Ebenfalls durch Biedermanns Programm veranlaßt, welches darin genau geprüft wird.) — Ungen. (The voice of diſcord, or the battle of fedles 1753. 8. und A Scheme for having an Italian Opera in London of a new taſte, ebend. 1753. 8. — Joh. Lor. Albrecht (Verſ. einer Abhandl. von den Urſachen des Haſſes, welchen einige Menſchen gegen die Muſik blicken laſſen, Frankenh. 1765. 4.) — H. Krauſe (Soll, Das Etwas von und über Muſik, fürs J. 1777. Frft. 1778. 8. geſchrieben haben.) — Ungen. (Abcdario Muſico, L. 1780. 8. Sat. auf die Engl. Tonkünſtler.) — Ungen. (Kunſtgerichtliche Taxe des Orgel und Fugenſpiel des H. A. Vogler, vom Balkentreter der Garniſonkirche, Berl. 1738. 8.) — — S. übrigens die bey dem Art. Drama, angeführten Schriften wider das Theater, von welchen mehrere zugleich gegen die Muſik gerichtet ſind. — —

Muſikaliſche Schriften allgemeinen Innhaltes: Conradus a Mure (ſoll ums J. 1273. eine Schrift de Muſica geſchrieben haben) — Alanus († 1294. In ſ. Anti-Claudianus . . . Antv. 1611. 8. wird im 3ten und 7ten Buch v. d. Muſ. gehandelt.) — Heinr. Batew (1350. In ſ. Speculo divin. finden ſich auch Quaeſt. muſ.) — Bartholomäus Anglicus (1360. In ſ. W. De genuinis rerum . . . proprietatibus, Frcft. 1601. 8. ſoll mancherley von der Muſik

ſik vorkommen. — Jam. Stuart (1400. De Muſica Tract.) — Heinr. Kalkar († 1448. Contuagium de Muſica) — Jod. Beyſſelius (1454. De optimo genere Muſicor.) — Agoſt. Dathi (1460. De muſica diſciplina.) — Felix de la Motte le Vayer (1484. Dial. de la Muſique.) — Petr. Cleomedes (Muſica, Ven. 1498.) Franc. Degli Albertini (1500. De Muſica Tract.) — Will. Corniſh (A Parable between Information and Muſike, ein Gedicht, ſ. Hawkins Hiſt. Bd. 2. S. 508.) — Ant. Fregoſo (Dial. di fortuna e Muſica, Ven. 1521. 8.) Heinr. Corn. Agrippa van Nettesheim (In ſ. Schrift De increditudine et vanitate ſcientiar. Colon. 1568. 12. handelt das 17te Kap. von der Muſik; Deutſch im 1ten Bd. S. 27. der Mizlerſchen Bibl.) — Gul. Coſteley (Muſique Par. 1549) — Matth. Reimann (Noctes Muſicae, Lipſ. 1598. fol.) — G. Halowin († 1537. Opuſc. de Muſica.) — Sim. Boileau (1544. Muſica.) — Gabr. Jordani (De Muſica, Orat. Roſt. 15 5.) — Cl. du Verdier (Le Luth, ein Ged. in der Bibl. des du Verdier) — Matr. Scheffer (Sylvulae muſ. Lib. II. Hild. 1605. 8.) — Volk. Leiöring (Corona Muſices .... Jen. 1611. 4. eine poßirliche Rede) — J. G. Groſſe (In ſ. Compendio quat. facult. Baſ. 1620. 8 findet ſich S. 136 auch ein Compend. Muſic.) — Grac. Uberti (Contraſto muſico diviſo in ſette parti, R. 1630. 8.) — Joh. Heidfeld (S. Sphinx theol. philoſ. Herb. 1631. 8. handelt S. 1055 auch von der Muſik.) — Dec. Memmolus (1631. Dial. della Muſica.) — Jac. Reuff (Opellae Muſ. Nor. 1643. 8.) Ann. Gantez (Entret. familiers des Muſiciens, Aux. 1643. 8.) — Franc. de la Mothe le Vayer (Diſc. ſcept. de la Muſ. in ſ. Oeuvr. Par. 1656. f.) Hect. Sec. Albergante (Probl. accadem. ſopra la Muſica, Com. 1656.) — Joh. Theil (De Muſica, Progr. Budiſſ. 1661. 4.) — Val. Fromme (In ſ. Iſag. philoſ. 1665. 12. wird, im 3ten Buch v. d. Muſik geh.) — Vinc. Chiavelloni (Diſc. della Muſica, Rom. 1668. 4. Vier und zwanzig an der Zahl, welche von der Moralität der Muſiker handeln.) Sam. Schelguigius (De Muſica, Diſput. 1671. 4.) — Im. Lehmann (Progr. ad Actum valedictor. de Muſica 1675.) — Mſll. Gallois (Lettre à Mdll. Regnault de Sallier touchant la Muſique, P. 1680. 12.) — Joh. Pezel (Obſervat. muſicae, Lipſ. 1678. 1683. 4. Infelix muſicus 1678. 4. Auch wird ihm noch eine Muſica politico-practica 1678. 4. zugeſchrieben.) — Chrſtph Schmidt (Progr. de Muſica 1687.) — Matth. Avenarius (1692. Muſica.) — Onor. Dom. Caramella († 1661. Muſ. prattico-polit. nella quale s'inſegna a' Principi chriſtiani il modo di cantare un ſol motetto in Concerto.) — Im Spectator des Addiſon wird, N. 361. ein Eſſai upon Muſic von einem H. Collier angeführt, welchen ich nicht näher kenne. — Jac. Milrt (Dell' arte muſica, Nap. 8.) — Hier. Moranus (De Muſica.) — Bern. Garzia (De Muſica.) — Hugolinus (De Muſica.) — Paolo Naſſarre (Fragm. muſicos repartidos en IV. tratad. aum. pour D. Ioſ. de Torres, Mad. 1700. 4.) — Joh. Conr. Arnold (Muſica ἀλεξικακος .... Darmſt. (1713.) 4. Ankündigung einer Redeübung.) — Lor. Chrſtph. Mizler (Luſus ingenii de praeſenti belli ... Caroli VI. Vit. 1735.) — Abr. Käſtner (De icto-muſico Progr. Lipſ. 1740.) Mſll. Villers (Dial. ſur la Muſique. Par. 1775. 12.) — —

Muſikaliſche Wörterbücher: Joh. Tinctor (Terminor. Muſicae Diffinito-

finitorium ſ. l. et a. (1474) und in J. N. Forkels Allg. Litterat der Muſik, S. 204 u. f.) Th. Balth. Janowka (Clavis ad Theſaurum magnae artis Muſicae, ſ. Elucidarium omnium fere rer. et verbor in Muſica fig. tam. voc. quam inſtrum. obvenient. . . . . Prag, 1701. 8.) — Seb. de Broſſard (Diction. de Muſique cont. une explication des termes Grecs, lat. ital. et franc. les plus uſités de la Muſique . . . . Par. 1703. f. 1716. 8. Amſt. 8.) — Joh. Gottfr. Walther (Alte und neue muſikaliſche Bibl. oder muſikaliſches Lexicon, darinnen die Muſici, ſo ſich bey verſchiedenen Nationen durch Theorie und Praxis hervor gethan, nebſt ihren Schriften und andern Lebensumſtänden, imgl. die, in gr. lat. ital und franz. Sprache gebräuchliche, muſikal. Kunſtwörter . . . erklärt und beſchrieben werden, Frf. 1728. 4. aber nur der Buchſtabe A. Vollſtändig, mit etwas verändertem Titel, Leipz. 1732. 8.) — Kurzgefaßtes muſikal. Lexicon . . . . Chem. 1737. 1747. 8. (Ein verſtümmelter Auszug aus Walthers Werke.) — Jam. Craſſineau (A muſicalDiction. . . . Lond. 1740. 8. Aus Broſſards Werke gezogen. Ein Anhang dazu, aus Rouſſeaus Wörterb. erſchien 1769.) — J. J. Rouſſeau (Dictionaire de Muſique, Par. 1767. 4. Amſt. 1768. 8. 2 Bde. und nachher in den verſch. Samml. ſ. W. Engl. von Will. Waring, Lond. 1770. 1779. 8. Holland. 1769. 8. — Beytrag zu einem muſikal. Wörterbuche, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. v. J 1769. S. 301. — Moret de Lescer (Dict. raiſonné, ou Hiſt. gen. de la Muſique et de la Lutherie, angekündigt im J. 1775. aber ob es erſchienen, iſt nicht gewiß.) — Muſikal. Handwörterbuch, oder kurzgef Anleit. ſämmtl. im Muſikweſen vorkommende, vornehmlich auswärtige Kunſtwörter richtig zu ſchreiben, auszuſprechen und zu verſtehen . . . Weimar 1786. 8. — G. Fdr. Wolf (Kurzgefaßtes Muſikal Lexicon, Halle 1787. 1792. 8.) — J. J O de Meude Monpas (Dict. de Muſique dans lequel on ſimplifie les expreſſions et les definitions mathem. et phyſ. qui ont rapport à cet art avec des remarques ſur les Poetes lyr. les Verſificat. les Compoſit. Acteurs, Execurans etc. Par. 1788. 8. wodurch die Muſikal. Kunſt nichts gewonnen hat) — J. Hole (A complete Dict. of Muſic, cont. a full and clear expoſit. diveſted of technical phraſes, of all the words and terms. Engl Ital. etc. . . Lond. 1790. 8. Scheint nach dem vorigen gearbeitet zu ſeyn.) — Ernſt. Lud. Gerber (Hiſtor. biogr. Lexicon der Tonkünſtler, welches Nachr. von dem Leben und (den) Werken muſikal Schriftſteller, berühmter Comp Sänger, Meiſter auf Inſtrumenten, u. ſ. w. enthält, Leipz. 1790 - 1792. 8. 2 Th) — — Uebrigens kommen in mehrern Wörterbüchern muſikaliſche Artikel vor.

Nachrichten von muſikaliſchen Werken: Auſſer dem, was ſich in den, die ganze Litteratur umfaſſenden Werken dieſer Art, als in C. Geßners Pandect. ſ. Partition. muſical. Lib. XXI. Tig. 1548. f. In des Ant. Franc. Doni Libreria . . . . Vinc. 1550-1551. 12. 2 Th. 1557. 8. In des A. du Verdier Bibliotheque. In des Ant. Poſſevin Bibl. ſelecta, Ven. 1603. f. In des D. Draudius Bibl. claſſica, Frcft. 1611. 4. In des Mart. Lipenius Bibl. realis, Frcft. 1682. f. In Conr. Sam. Schurzfleiſch Introd. in notitiam Script. Viteb. 8. 3 Th. In C. A. Heumanns Conſpect. rei litterar. Hanov. 1791. 8. (8te Aufl.) u. d. m. findet, geben dergleichen

be-

beſonders: Th. Mace (Muſicks Monument, or a Remem rancer of the beſt practical Muſic, both di vine and civil ... 1676. f. 3 Th.) John Walſh (A Catal. of Muſ. cont. all the voc. and. inſtrum. Muſic. printed in England.) — Seb. Broſſard (Catal. des Aut. qui ont écrit de la Muſique f. Soll zuerſt einzeln gedruckt worden ſeyn; jetzt befindet er ſich bey dem Wörterbuche, iſt aber nichts als ein Nahmenverzeichniß.) — Jean Boivin (Catal. géneral des livres de Muſique, P. 1729. 8. Nur von pract. Werken.) — Jac Adlung (Anleit. zu der muſikal. Gelahrtheit ... Erf 1758. 8. Vermehrt von Ad. Hiller, Leipz. 1783. 8. Beſteht aus 20 Kap.) — J G. J. Breitkopf (Verz. muſikal. Bücher ſo wohl zur Theorie als Praxis ... Leipz. 1760 ' 780. Sieben Auflagen.) — Chriſtph. Dan. Ebeling (Verſ. einer auserleſenen muſikal. Bibl. in den Unterhalt. Hamb 1770. Mit Rückſ. auf das 8te Sendſchreiben in J. C. Stockhauſens Entw. einer auserleſenen Bibl. Berl. 1771. 8.) — Joh Sigm. Gruber (Litteratur der Muſik ... Nürnb. 1783. 8. Beyträge dazu, ebend. 785 ' 1790. 8. 2 St. Sehr mangelhaft und unordentlich.) — Joh. Nic Forkel (Allgem. Litteratur der Muſik, oder Anleit. zur Kenntniß muſikal Bücher ... ſyſtemat. geordnet, Leipz 1792. 8. Ein vollkommenes Muſter in ſeiner Art.) — — Auch finden ſich dergleichen Nachrichten noch in und bey mehrern der vorhin angeführten Geſchichtſchr. der Muſik, als Martini, La Borde, Burney u. a. m.

Mythologie.

(Dichtkunſt.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geſchichte, worauf ſich ihre Religion, auch zum Theil die Nationalſittenlehre gründet, und darin die wahren oder falſchen Nachrichten von ihrem Urſprung, und den älteſten Begebenheiten der bürgerlichen Geſellſchaft eingehüllt liegen. Aber gemeiniglich verſteht man unter dieſer Benennung das Fabelſyſtem der Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen ſehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, ſo iſt ſie auch von den Neuern, ſeitdem ſie in den verſchiedenen Dichtungsarten ſich die Griechen und Römer zu Muſtern gewählt haben, in die Werke der Poeſie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter ſcheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen ſo uneingeſchränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie, andre ſcheinen ſie faſt gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfaſſer der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich unterſucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol beſtimmt, ſo das wenig Neues hierüber zu ſagen iſt. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über dieſe Sache vorzutragen.

1. Mythologiſche Weſen, ſie ſeyen Perſonen oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen beſtimmten Charakter haben, können als einzele allegoriſche, oder metaphoriſche Bilder ſo gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künſte hervorbringen. Nur müſſen dabey, wie bey andern Bildern die weſentlichen Regeln, daß ſie bekannt

kannt und der Materie anſtändig ſeyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leſer ſchiken ſich unbekanntere mythologiſche Bilder nicht; und in einem geiſtlichen Gedichte können das Elyſium und der Tartarus nicht erſcheinen. Aber der Grund, warum ſie da verworfen werden, giebt auch tauſend andern aus der Natur oder Kunſt hergenommenen Bildern, die Ausſchließung aus ſolchen Gedichten.

2. Eben ſo frey kann man die Mythologie zum Stoff moraliſcher, oder blos luſtiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menſchen einfallen, Hagedorn Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Perſonen aus der Mythologie genommen ſind.

Ueberhaupt alſo kann das ganze mythologiſche Fach als eine Vorrathskammer angeſehen werden, aus der Perſonen und Sachen als Bilder, oder als Beyſpiele herzunehmen ſind, und ihr Gebrauch iſt nicht mehr eingeſchränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologiſche Weſen nie als würkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Exiſtenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch ſagen: Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proſerpina und den richtenden Aeacus geſehen hätte, u. ſ. w. wenigſtens hatten damals dieſe Weſen in der Meynung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde man, durch eine ſolche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernſthaften Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es ſcheinet überhaupt damit die Beſchaffenheit zu haben, wie mit der Einmiſchung allegoriſcher Perſonen in hiſtoriſche Gemählde, davon wir anderswo geſprochen haben *). Es hat etwas Anſtößiges, ſie mit den in der Natur vorhandenen Weſen in eine Claſſe geſtellt zu ſehen. In der äſopiſchen Fabel ſprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Weſen; aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden ſich mit ſeinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen ſeyn. Eine ähnliche Beſchaffenheit hat es mit der Mythologie, in ſofern ſie hiſtoriſch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das große Anſehen Klopſtoks für ſich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordiſchen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Mythologie der Griechen, die ſo voll Annehmlichkeit, ſo voll reizender Bilder iſt, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elyſium mit allen ſeinen Lieblichkeiten gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnſchädeln ihrer Feinde Bier und Branntwein trinken, vertauſchen können? Die angenehmen Früchte des griechiſchen Erdreichs ſtechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordiſchen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechiſ. Fabel gegen die rohen der Celtiſchen.

Aber wenn die mythologiſchen Perſonen nicht mehr in die Handlung unſers Heldengedichts, oder unſers Drama eingeführt werden

können,

*) Allegorie in der Muſik.

können, ſo verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das iſt wahr, und in dieſem Stüke ſind wir in dem Fall erwachſener Menſchen, die man nicht mehr durch Kindermärchen in Schreken, oder Erſtaunen ſetzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein andres Wunderbare, als die noch kindiſche Phantaſie. Dieſes männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Iſt denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyſſee? „Freylich nicht. Aber philoſophiſche Köpfe haben Mühe ſich an die bibliſche Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann ſeyn; auch iſt die Dichtkunſt überhaupt nicht für ſolche philoſophiſche Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beſtändig von dem Verſtand in Feſſeln gehalten wird. „Alſo, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekönnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen itzt durchgehends erkannten Wahrheiten ſo gerade entgegen ſtünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta ſint proxima veris.

* *

Die, über den Gebrauch der Mythologie, beſte Abhandlung in den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, hat Hr. S. ſelbſt angeführt. Sie findet ſich in der 3ten Sammlung, S. 123 und man wird in ihr zugleich einige der Ideen, womit Klotz den Gebrauch derſelben beſtritt, ſo wie einige Beyträge zur Geſchichte des Gebrauches derſelben, antreffen. — Auch wird in den Kritiſchen Wäldern N. 5. S. 54. noch etwas über den Gebrauch der Mythologie in chriſtlichen Gedichten geſagt. — Eine ältere, hieher gehörige Abhandlung iſt: J. Dan. Müllers Vermiſchte Gedanken über die Anrufung der Muſen und andrer heydniſchen Götter, Helmſt. 1746. 8. — Uebrigens ſcheint freylich, wenigſtens, ein Widerſpruch mit ſich ſelbſt, dem Gebote des Hrn. S. daß man nicht dem Horaz nachſingen müſſe; „Wie nahe war ich dem Reiche der Proſerpina,“ zum Grunde zu liegen; dieſes Gebot ſcheint ein verſteckter Tadel einer bekannten Stelle aus einer Ramlerſchen Ode zu ſeyn:

„Ganz nahe war ich ſchon dem Styx
ganz nahe
„Dem giftgeſchwollnen Cerber. u. ſ. w.

Allein durch dieſe Stelle gibt der Dichter wahrlich nicht dem Styx und Cerberus eine Exiſtenz; es ſind nichts als Bilder, nichts als Darſtellungen Verſinnlichungen der Folgen einer Gefahr, in welche er ſich hineindichtet, um ſeinen König beſingen zu können; und ein lyriſches Gedicht iſt von einem epiſchen und dramatiſchen zu ſehr verſchieden, als daß, was hier die Täuſchung ſtöhren kann, ſie auch dort ſtöhren müßte. H. S. würde alſo wohl gethan haben, wenn er genauer, als es hier geſchehen iſt, die Natur der verſchiedenen Arten der Dichtkunſt unterſucht, und nach Maßgabe derſelben, den Gebrauch der Mythologie darin beſtim̃t hätte.—

Zur Erklärung der Mythologie ſind ſehr viele Werke geſchrieben worden; und ob dieſe gleich eigentlich nicht hieher gehören: ſo verbreiten ſie denn doch zu viel Licht über den möglichen und den von ihr verſchiedentlich gemachten Gebrauch, als daß ich nicht wenigſtens auf die, bey dem Art. Allegorie, und bey dem Ovidius (Art. Erzählung,) angeführten Schriftſteller verweiſen ſollte. Auch gehören noch hieher: Letters con-

concerning Mythology by Mr. Blackwell, Lond. 1748. 8. und — Diſſert. on the Grecian Mythol. by S. Muſgrave, Lond. 1782. 8 —

Zur Verſtändlichkeit derſelben ſind eben ſo viel Schriften vorhanden; ich ſchränke mich auf die bekannteſten ein, als: Natalis Com. Mythologia, ſumpt Criſpini 1641. 8.) Das denn auch, ſo viel ich weiß, in alle Sprachen überſetzt iſt.) — Fr. Poemy Pantheum Myth. f. fabul. Deor. Hiſtor. Ultraj. 1697, 8. mit K. (6te Ausg.) Ex ed. F. Pitiſci, Amſt. 1730. 8. 1741. 8. Franz. von Manant, Par. 1715. 8. — Hiſt. poet. pour l'intelligence des Poetes et des anc. Auteurs p. le P. Gautruche, Par. 1678. 12. verm. ebend. 1725. 1732. 8. — Der 3te Th. der Amuſemens philol. des H. Chauſpie beſteht aus einem Dictionaire de la Fable. — Ein anderes franzöſiſches Werk von H. Mouſtier, iſt unter dem Titel: Mythologie für Frauenzimmer in poetiſch-proſaiſchen Briefen ... von G. J. Schaller, Straſb. 1791. 8. ins Deutſche überſetzt worden. — Werke von deutſchen Schriftſtellern: Benj. Hederichs Gründl. Lexic. mythol. Leipz. 1724. 8. verb. von J. J. Schwabe, Leipz. 1770. 8. — C. T. Dam Einl. in die Götterlehre und Fabelgeſch. Berl. 1769. 8. 1786. mit K. (7te Aufl.) — Phil. Joſ. Holl Kurzer Unterr. von der Mythologie ... Nürnb. 1775. 1789. 8. — Begebenheiten der Götter und Helden nach den Erzähl. des Ovid ... Goth. 1778 8. — Ant. Ernſt Klauſing Verſ. einer mythol Dactyl. für Schulen, oder Einl. in die gr. und röm. Götterlehre, nebſt 120 .... Abdrücken, Leipz. 1781. 8. — Mythol. Leſebuch für die Jugend, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — F. Rud. v. Groſsing Mythol. Hand- und Lehrbuch, Berl. 1787. 8. — Handbuch der Mythol. ... von Mart. Gottfr. Hermann, Berl. 1787-1790. 8. 2 Bde. (Eines der gründlichſten Werke dieſer Art, worin aber bis jetzt nur die Mythol. aus Homer, Heſiodus und den lyr. Dichtern erklärt ſind.) — J. F. L. Degen Kurzer Begriff der Mythol. Nürnb. 1790. 8. mit Kupf. — C. W. Ramlers Kurzgefaßte Mythol. Berl. 1790. 8. 2 Bde. — Götterlehre oder Mythol. Dichtungen der Alten .... v. K. P. Moritz, Berl. 1791. 8. mit K. Auch hat eben dieſer Verf. ein Mythol. Wörterbuch zum Gebrauch der Schulen, Berl. 1793. 8. herausg. — P. F. A. Nitſch Mythol. Lexicon, Leipz. 1792. 8. — — Auch gehören noch hieher: A. H. Baumgärtner Geſch. der Helden und Götter Griechenl. und Latiens, Erl. 1784. 4. 3 Hefte mit K. — Mythologie durch Vorſtellung der ſchönſten Stücke des Alterthums, Erl. 1793. 4. 5 Hefte.

N.

Nachahmung.
(Schöne Künſte.)

Wer nicht nach eigenen Vorſtellungen handelt, ſondern etwas darum thut, weil andere vor ihm daſſelbe gethan haben, und wer in ſeinen Handlungen nicht ſeinen eigenen Begriffen folget, ſondern das, was andere gethan haben, zur Vorſchrift nimmt, der iſt ein Nachahmer. Original iſt der, deſſen Handlungen aus ſeinen eigenen Vorſtellungen entſtehen, und der in der Ausführung ſeinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden ſo ſehr fehlet, daß ſie immer nur das thun, was ſie von andern ſehen. Dieſe ſind das imitatorum ſervum pecus des Horaz; blinde, kindiſche Nachahmer andrer Menſchen. Ihre Handlungen ſind mehr Nachäffungen ohne eigene Abſichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernſthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek ſie nicht einſehen. Andere, auch wol ſelbſtdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menſchen, ahmen das ſchon vorhandene nach, weil ſie erkennen oder empfinden, daß ſie dadurch ſicherer zum Zweke gelangen, als wenn ſie ſelbſt erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was ſie nöthig haben, und bedienen ſich deſſelben zu ihren eigenen Abſichten. Dieſes aber geſchiehet, nach Beſchaffenheit des beſondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwürkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er ſiehet in den Werken, die er ſich zueignet, gewiſſe Sachen, die zu ſeinem Zweke nicht dienen; dieſe nimmt er in ſein Werk nicht auf, ſondern wählt an deren Stelle andere nach ſeiner Abſicht. Dadurch wird ſein Werk, das in der Hauptſache eine Nachahmung iſt, in beſondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verſtändige Nachahmer genennt werden. Andre haben zwar aus Einſicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die ſchiklichſten zu ihrer Abſicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer ſchärfern Beurtheilungskraft, beurtheilen ſie nicht jedes Einzele darin, ſondern nehmen alles als gut und ſchiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem ſie jedes Einzele des fremden Werk auch in das ihrige bringen, ſo geſchieht es, daß ſie auch das, was ihrem Zwek fremd oder gar zuwider iſt, mit aufnehmen. Dieſe ſind knechtiſche, ängſtliche Nachahmer. So ahmen die meiſten

Menſchen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was ſie, nach ihrer beſondern Lage und nach ihren Umſtänden, anders machen ſollten.

Es giebt alſo dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderſpiel iſt, und aus unbeſtimmter, keinen Zwek kennender Luſt ſich zu beſchäfftigen entſteht, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Abſicht gethan haben. So machen viel ſeichte Köpfe aus den ſchönen Künſten ein Kinderſpiel, und äffen die Werke derſelben nach, wie etwa Kinder Soldaten ſpielen. Anakreon, ein im Ueberfluß ſinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und witziger Wollüſtling, ſcherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein ſchwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geiſt des Tejers beſitzet, noch irgend etwas von ſeinem Wolleben genießt, äffet ſeine Lieder nach, und wird zum Geſpötte.

Die andere Art der Nachahmung iſt die knechtiſche und ängſtliche; ſie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das ſie ſich zum Muſter nimmt; aber indem ſie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was ſich zu dem beſondern Zwek der Nachahmung nicht ſchiket, bringet ſie ein Werk hervor, in welchem viel unſchikliches, oder gar ungereimtes iſt. So wählet ein neuer Baumeiſter aus guter Ueberlegung die doriſche Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in ſein Werk aufnimmt, und Hirnſchädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in ſeine Metopen ſetzet, machet er oft etwas unſinniges. Alſo kann dieſe Art der Nachahmung ein im Grunde ſonſt gutes und ſchikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung iſt die freye und verſtändige, die ſchon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umſtänden näher oder anders beſtimmten Zwek einrichtet. Ein ſolches Werk iſt zwar nicht in ſeiner Anlage, aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leiſtet in allen Stüken der Abſicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechiſche Comödien nachgeahmet.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müſſen wir ſie beſonders in der Anwendung auf die ſchönen Künſte betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunſtrichter iſt in dieſen Künſten alles Nachahmung; ſie ſind aus Nachahmung entſtanden, und ihr Weſen beſteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen iſt, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwiſchen dem Original und der Nachahmung entdeken. In dieſem Urtheil iſt etwas wahres, aber noch mehr falſches.

Die zeichnenden Künſte ſcheinen die einzigen zu ſeyn, die aus Nachahmung der Natur entſtanden ſind. Aber Beredſamkeit, Dichtkunſt, Muſik und Tanz ſind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entſtanden, und der Begierde, ſie zu äußern, ſich ſelbſt und andere darin zu unterhalten. Die erſten Dichter, Sänger und Tänzer haben unſtreitig würkliche, in ihnen vorhandene, nicht

nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unſterblichen Werke des Demoſthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, ſondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geſchieht es oft, daß der Künſtler, der den Ausdruk ſeiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenſchaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen ſucht, daß er Scenen der Natur ſchilderte: aber darin das Weſen der ſchönen Künſte zu ſetzen, heißt ein einziges Mittel mit der allgemeinen Abſicht verwechſeln.

Daß die Werke der Kunſt wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, iſt eben ſo wenig allgemein wahr. Oft zwar entſtehet das Vergnügen, das wir an ſolchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, ſo denken wir an das Elend, das ſie fühlen, und nicht an die Kunſt der Nachahmung. Dieſe kann gefallen, aber ſie macht uns nicht weinen. Das Erſtaunen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente ſelbſt ſtreiten ſehen, wie ſollte dieſes aus Bewundrung der Nachahmung entſtehen? Die Sache ſelbſt ſetzt uns in Erſtaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, ſondern Gerhard Dow, oder Teiniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erſte Mahler der neuern Zeiten, wenn das Weſen der Kunſt in der Nachahmung beſtünde, und das bloße Vergnügen, das ſie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunſtrichter, vom Ariſtoteles an bis auf dieſen Tag, dem Künſtler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß ſie nur recht verſtehen. Wer dem Künſtler dieſes zur Grundregel vorſchreiben wollte: „er ſoll jeden Gegenſtand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit ſeines Werks mit dem nachgeahmten Gegenſtand gefalle;“ oder, er ſoll deswegen ſchildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne ſeine Arbeit auf einen höhern Zwek zu richten,“ der würde die beſten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen; die erſten Künſtler würden, indem ſie jenem Grundſatze folgten, mit der Natur ſpielen, wie Kinder ſpielen, indem ſie ernſthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäfen. Der Grundſatz der Nachahmung der Natur, in ſo fern er ein allgemeiner Grundſatz für die ſchöne Kunſt iſt, muß alſo verſtanden werden. „Da der Künſtler ein Diener der Natur iſt *), und mit ihr einerley Abſicht hat ſo brauche er auch ähnliche Mittel zum Zwek zu gelangen. Da dieſe erſte und vollkommenſte Künſtlerin zu Erreichung ihrer Abſichten ſo vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich iſt, etwas beſſeres dazu auszudenken, ſo ahme er ihr darin nach.“

Zu dieſer Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abſchildern einzeler Werke; ſie iſt die Frucht einer genauen Beobachtung der ſittlichen Abſichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch ſie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künſtler, durch was für Mittel die Natur Vergnü-

*) S. Künſte.

gnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar ſie bald die eine, bald die andere dieſer Empfindungen ins Spiel ſetzet, um auch den ſittlichen Menſchen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo ſie ihn haben will. Aus genauer, aber mit ſcharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künſtler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menſchen zu würken; da entdeket er die wahre Beſchaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren ſo mannichfaltigen Geſtalten; da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenſtänden liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur iſt die wahre Schule, in der er die Maximen ſeiner Kunſt lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens die Regeln des ſeinigen zu entdeken hat.

Aber außer dieſer allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künſtler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, ſie in ihren beſondern Werken nachzuahmen. Denn gar oft hat er würklich vorhandene Gegenſtände zu ſchildern, weil ſie zu ſeinem Zweke nöthig ſind. Hier aber muß er ſich nicht als ein ängſtlicher Copiſte, noch als ein Nachäffer, ſondern als ein freyer und ſelbſtmitwürkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umſtand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu ſeinem beſondern Zwek nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Abſichten; und wir treffen in der ganzen Schöpfung ſchwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Kunſtler aber hat einen natürlichen Gegenſtand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demſelben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzuſtellen, und trifft er ſie in der Natur an, ſo laſſe er alles daraus weg, was nicht rührend iſt, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menſchen abzubilden, ſo wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das ſich oft in den Geſichtszügen und Gebehrden ſtark leidender Perſonen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es iſt ſeinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meiſter, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieſer grauſamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelaſſen.

Es iſt alſo kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermiſchung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieſes hieße die Natur knechtiſch und unüberlegt nachahmen. Der Künſtler hat nie alle Abſichten der Natur, ſondern nur eine davon, und was außer dieſer einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu dieſen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, ſo wird man ſich eine richtige Vorſtellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künſtler in ſeinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles was hier über die Nachahmung der Natur geſagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunſt angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptſachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung groſſer Meiſter beſteht darin, daß man ſich ihre Maximen, ihre Grundſätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in ſofern man einerley Abſichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunſt ſtudiren, ſo wie ſie dieſelbe ſtudirt haben. Aber was bey ihnen blos perſönlich iſt, was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da ſie ſich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht ſchreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muſter nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Abſicht eines ſolchen Werkes dienet; die Form und unzählig viel beſonderes iſt nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet ſein eigenes Genie an einem fremden ſo lange, bis es ſelbſt angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet, da der ängſtliche Nachahmer, ohne eigene Kraft ſich ins Feuer zu ſetzen, oder darin zu unterhalten, nur ſo lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künſtler von Genie, wenn ſie auch wollten, nicht lange bey der knechtiſchen Nachahmung bleiben; ſie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgeriſſen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtiſch nachahmen, weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, ſobald man ſein Original aus dem Geſichte verlieret.

Dadurch wird ſehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtiſche nur ſchlechte Werke hervorbringet. Die ſchlechteſten aber ſind nothwendig die, welche aus kindiſcher Nachäffung entſtehen, da Menſchen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Abſicht ſie einzuſehen, und deren Geiſt und Kraft ſie zu fühlen nicht im Stande ſind. So wurden in den Schulen der ſpätern griechiſchen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unſern Zeiten ſind alle Künſte mit ſolchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechiſchen Helden und griechiſchen Religionsgebräuchen, die gerade ſo viel Realität haben, als die Feſtungen, die Kinder im Sande aufführen, um ſie zum Spiel zu vertheidigen u. anzugreifen. Wir haben eine Menge horaziſcher, pindariſcher, anakreontiſcher Oden und Dithyramben, die eben ſo entſtanden ſind, wie jene kindiſche Feſtungen. Solche Werke ſind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geiſtes, der dieſe belebt.

Es iſt nicht unangenehm, auch ganz beſondere und etwas umſtändlichere Nachahmungen fremder Werke zu ſehen, wenn ſie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptſachen ſind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieſelbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget ſich alsdenn in den beſondern Umſtänden, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen ſind, und die den Gegenſtand, den wir im Original auf eine gewiſſe Weiſe geſehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger intereſſante Weiſe ſehen laſſen. So ſind die Nachahmungen einiger Comödien des Terrenz, die Moliere nach ſeiner Art behandelt hat. Die Charaktere ſind im Grunde die-

dieſelber, die wir bey dem Römer antreffen; aber ſie ſind durch das Beſondere und Originale der franzöſiſchen Sitten und Lebensart gleichſam anders ſchattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menſchen von einerley Genie und Charakter nach Verſchiedenheit der Zeiten und Oerter ſich in verſchiedenen Geſtalten zeigen. So ſind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unſer Hagedorn nach franzöſiſchen Originalen auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg ſeines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verſchiedene Clima und der veränderte Boden den verſchiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derſelbigen Pflanze entſprungen ſind: ſo iſt es auch angenehm, die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunſt von einerley Stoff zu ſehen.

Bey den Alten war es nicht ſelten, daß auch gute Künſtler die Werke der größten Meiſter nachahmeten. Man ſieht noch itzt auf geſchnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die ſehr hochzuſchätzen ſind. Daß die neuern Dichter die alten ſowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, iſt alſo auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die Alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatiſche Stüke, gute Oden, gute Elegien haben, die in der Form ſich ſehr weit von den alten Muſtern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Weſen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden *).

*) Mit dieſem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

* *

Von der Nachahmung überhaupt, jedoch nur in Beziehung auf die ſchönen Künſte, handeln: Ariſtoteles (S. den Art. Dichtkunſt, und die daſelbſt angeführten Ueberſetzer und Erklärer deſſelben. Uebrigens iſt es ſehr einleuchtend, daß dem griechiſchen Worte μίμησις ein ganz andrer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten Imitation und Nachahmung verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch derſelben iſt in die Grundſätze unſrer ganzen Schönheits- und Geſchmackslehre nicht wenig Schiefes u. Schwankendes gebracht worden.) — Ch. Batteux (S. den Art. Aeſthetik. Gegen ſ. Lehre von der Nachahmung, in Rückſicht auf Poeſie, hat J. A. Schlegel, in ſ. Abhandl von dem höchſten Grundſ. der Poeſie, im 2ten Bd. S. 185 ſ Ueberſ. des Werkes (3te Aufl.) Erinnerungen beygebracht.) — Al. Gerard (Der 4te Abſchn des erſten Thls. ſ. Eſſay on Taſte, S. 50. d. deutſchen Ueberſ. handelt von dem Gefühl oder Geſchmack der Nachahmung S. Art. Geſchmack.) — Seran de la Tour (Das 2te Kap. des 2ten Buches ſ. L'art de ſentir etc. ſ. Art. Geſchmack, handelt von der Nachahmung.) — J. F. Riedel (S. den 10ten Abſchn. ſ Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſenſch. S. 141. 1te Aufl.) Joh. Chrſtph. König (S. den 6ten Abſchn. ſ. Philoſ des Geſchmackes S. 251.) — C. Meiners (S. das 11te Kap. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — Andr. Heinr. Schott (S. S. 67 u. f. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch.) — Ch. Davies (Der 22te Br. des 1ten Bds. ſ. Letters on ſubjects of Litterat. Lond. 1787. 8. handelt On the imitative power of the fine Arts.) — —

Von der Nachahmung in Beziehung auf Beredſamkeit und Poeſie überhaupt, und als Mittel zur Bildung des Styles: Bembo (De Imitat. ein Brief an den Mirandola, in den Illuſtr. viror. Epiſtol. Baſ. 1522. 8.) — C. Calcagnini (In ſ. Oper. Baſ. 1544. f. findet ſich ein Auſſ. De Imitatione.) — Barth. Riccius (De Imitat. Lib. III. Venet. 1545. 1549. 8, Par. 1557. 8.) — Seb. Fox. Morzillus (De Imitatione, ſ. de inform. Styli rat. Lib. II. Antv. 1554. 8.) — Jac. Omphalius (De elocut. Imitatione . . . Lib. Par. 1555. 8. Lugd. 1606. 8.) — J. Sturm (De Imitat. orator. Lib. III. Argent. 1574. 8. C. Schol. Ioa. Lobarti, ebend. 1576. 8. Ex ed Halb. Ien. 1726. 8.) — Ger. Joh. Voſſius (De Imitat. cum orator. tum praecipue poetica, Amſt. 1647. 4. und im 3ten Bd. S. 169 ſ. Oper Amſt. 1697. f.) — Wegen mehrer hieher gehörigen Schrift. ſ. die Biblioth. Rhetor. C. X im 11ten Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte S. 135. — —

Von der poetiſchen Nachahmung, oder in näherer Beziehung auf Poeſie: Bern. Partenio (Della Imitat. poetica, Lib. V. Ven 1560. 4. Lat. etwas verändert und verm. Ebend 1565. 4.) — In des Agn. Segni Rag. ſopra le coſe pertenenti alla Poet. Fir 1581. 8. iſt die erſte Lezione der poetiſchen Nachahmung gewidmet. — Von des Ud. Niſieli Progin. Poet. gehört die 79te des 4ten Bds. hieher. — J. J. Breitinger (Der 3te Abſchn. des 1ten Th. ſ. Dichtkunſt, S. 52 u. f. handelt von der Nachahmung der Natur.) — Joh. El. Schlegel (Von der Nachahmung, im 29ten und 31ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und verm. im 3ten Bd. S. 95. ſ. W. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung, im 5ten St. des 1ten Bds. der Neuen Beytr. zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes, und in ſ. W. Bd. 3. S. 163.) — Louis Racine (De l'imitation des moeurs et des charactères, und de l'utilité de l'imitation et de la manière d'imiter, in Rückſicht auf dramat. Charactere, in dem 3ten Bd. S. 193. und im 4ten Bd S. 94. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Par. 1747. 12.) — Rob Hurd (Bey ſ. Ausg. und Erklär. des Horaziſchen Briefes an die Piſonen, Lond. 1753. 8. 1766. 8. 3 Bd. Deuſch, Leipz 1772. 8. 2 Bde. findet ſich, Bd. 2. S. 95 d. Ueberſ. eine Abhandl. über die poetiſche Nachahm und S. 215 eine von den Kennzeichen der Nachahmung.) — J. Fdr. Marmontel (Das 9te Kap. im 1ten Bde. ſ. Poet. franc. handelt du choix dans l'imitation.) — Joh Gottfr. Grohmann (De Imitat. poet. quid ſit cenſendum, Diſſ. Lipſ. 1791. 4.) — — Ueber die Nachahmung im Drama beſonders: J J Rouſseau (De l'imitation theatrale, Par. 1764. 8. und im 11ten Bd. S. 307. der Zweybr. Ausg ſ. W. iſt aus dem Plato gezogen.) — Ungen. (Diſcorſi ſopra l'imitazione dramatica, Fir. 1765. 8.) — —

Von der redneriſchen Nachahmung: J. Lawſon (S. ſ. Lectur. concern. Oratory, Th. 1. S. 157. d. d. Ueberſ. Ausg. von 1777.) — Joſ. Priſtley (S. die 30te ſ. Vorleſung. 279. d. d. Ueberſ.) — —

Von der Nachahmung in der Mahlerey: Chrſtn. Lud. v. Hagedorn (Von den Gränzen der Nachahmung. und von dem Character glücklicher Nachahmer, S. 85 und 97 ſ. Betracht. über die Mahlerey.) — Joſ. Reynolds (Von der zu genauen Nachahmung der Natur; von der mahleriſchen Nachahmung überhaupt, in ſ. Se-

ſ. Seven Diſc. S. 68. und S. 193. Deutſch, im 16ten und 21 Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Von der Mahlerey, in ſo fern ſie keine Nachahmung der Natur iſt, ebend. im 35ten Bde. S. 1. u. f. Eine deutſche Abhandl. über eben dieſe Rede findet ſich, ebend. Bd. 36. S. 1. welche vielleicht hätte ungedruckt bleiben können.) — —

Von der Nachahmung in der Muſik: Ad. Hiller (Von der Nachahmung der Natur in der Muſik, im 1ten Bde. S. 515 der Marp. Beytr. — Casp. Ruez (Sendſch. . . . über einige Ausdr. des H. Batteux von der Muſik, ebend. Bd. 1. S. 273. und eine Beantwortung der folgenden Antw. ebend. S. 318.) — Overbeck (Antw. auf das obige Sendſchr. ebend. S. 312.) — Th. Twing (Von der Muſik, als nachahmender Kunſt, eine Abh. bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles.) — Ueber das, was Beattie in ſ. Neuen Philoſ. Verſuchen (Bd. 1. S. 181. d. U.) von der Nachahmung in der Muſik ſagt, finden ſich ſehr feine Bemerkungen in N. Forkels Muſikal. Bibl. Bd. 2. S. 247. — S. übrigens die Art. Mahlerey in der Muſik und Ausdruck. — —

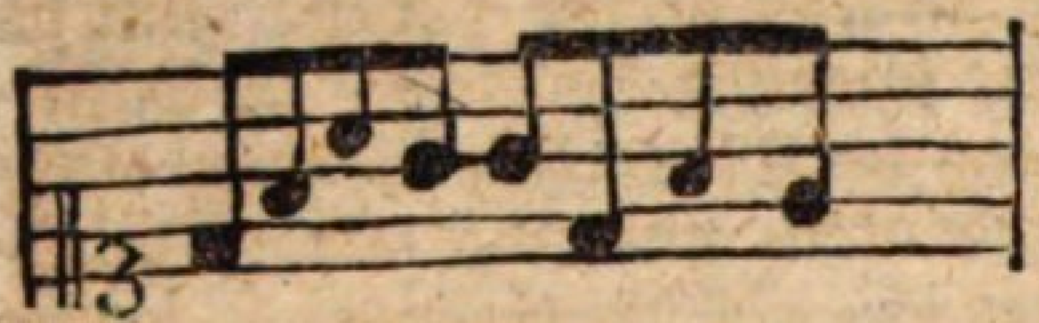
Nachahmung.
(Muſik.)

Melodiſche auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden ſie nach dem lateiniſchen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet ſie ſowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit ſtrengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet ſie deswegen ſtrenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meiſtens in Fugen und fugirten Sachen, dieſe in allen figurirten Tonſtüken vor.

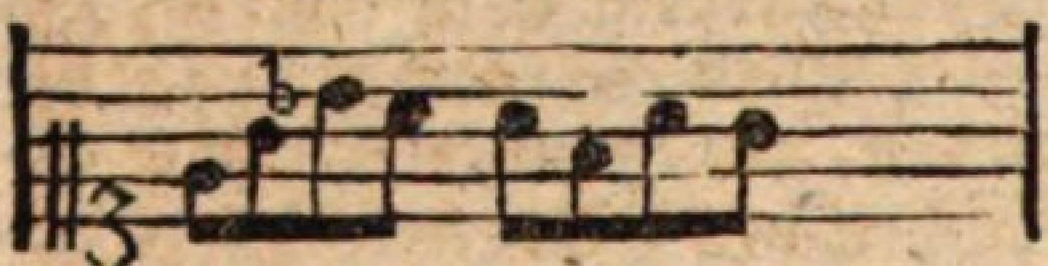
Wenn einmal ein melodiſcher Satz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat: ſo muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Satz, etwas von dieſem Charakter an ſich haben. Und da die ſingende Sprache, in Anſehung der Mittel ſich beſtimmt auszudrüken, unendlich eingeſchränkter iſt, als die redende: ſo mußte ſie, um einen hinlänglichen Vorrath melodiſcher Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, ſich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonſetzer von fruchtbarem Genie wiſſen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verſchiedene; aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können ſie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm iſt, denſelben Gedanken in mehrern Wendungen und in verſchiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonſetzer ſich der Nachahmungen auf eine geſchikte Weiſe zu bedienen wiſſen. Am nothwendigſten aber ſind ſie in ſolchen Stüken, wo mehrere Hauptſtimmen ſind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne ſie würde in dieſen vielſtimmigen Tonſtüken entweder blos eine Hauptſtimme ſeyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verſchiedenen Hauptſtimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es iſt alſo höchſt nöthig, daß der Tonſetzer in den Nachahmungen wol geübt ſey.

Mehrere ähnliche Sätze zu finden, iſt nun zwar an ſich ſehr leichte; aber wenn man dabey die erforderliche Verſchiedenheit der Har-

monie beobachten und zugleich harmoniſch rein ſetzen will, ſo ſtößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu ſehen, daß dieſer kurze Satz:

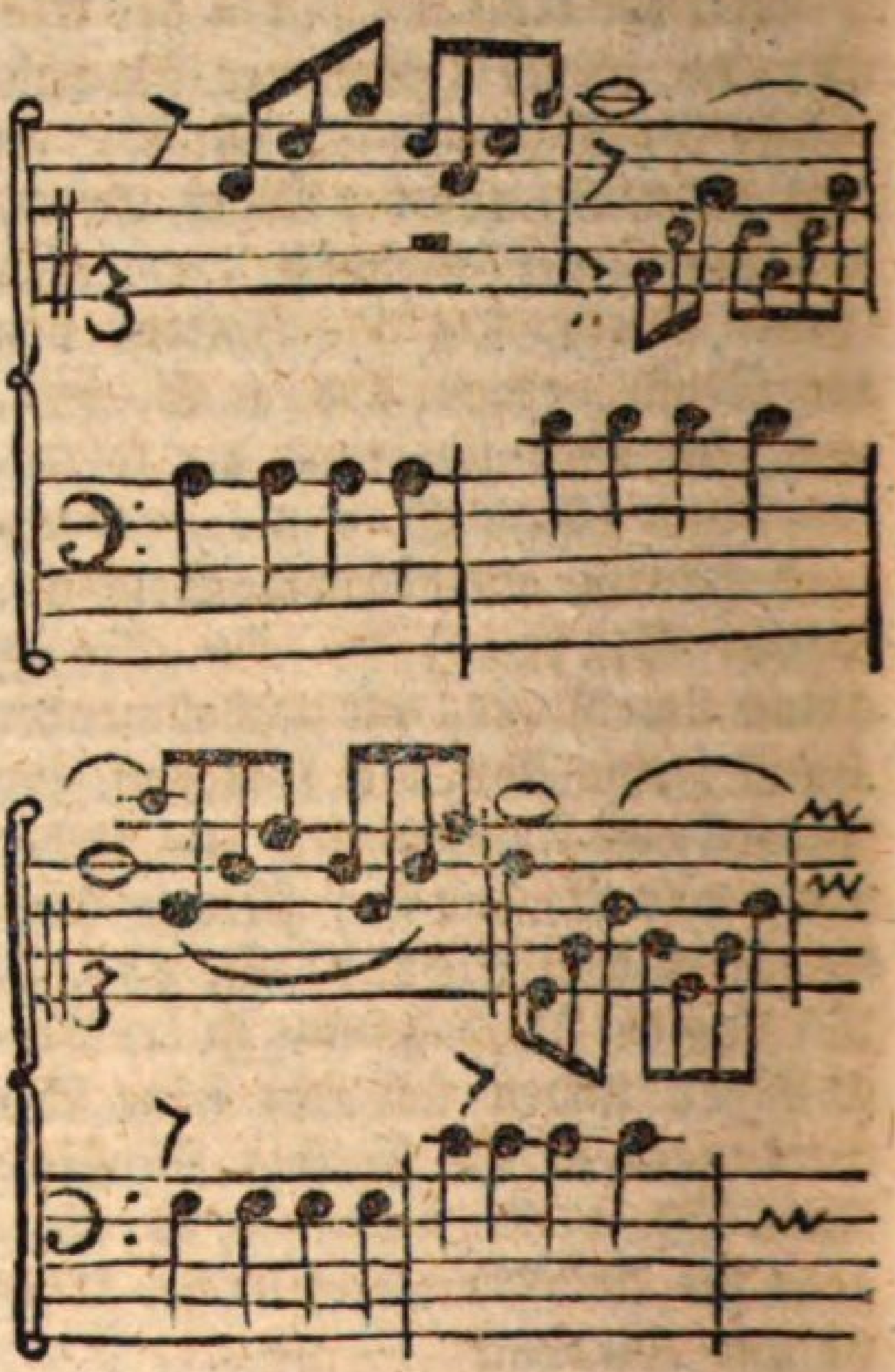


auf folgende Weiſe könne nachgeahmt werden:

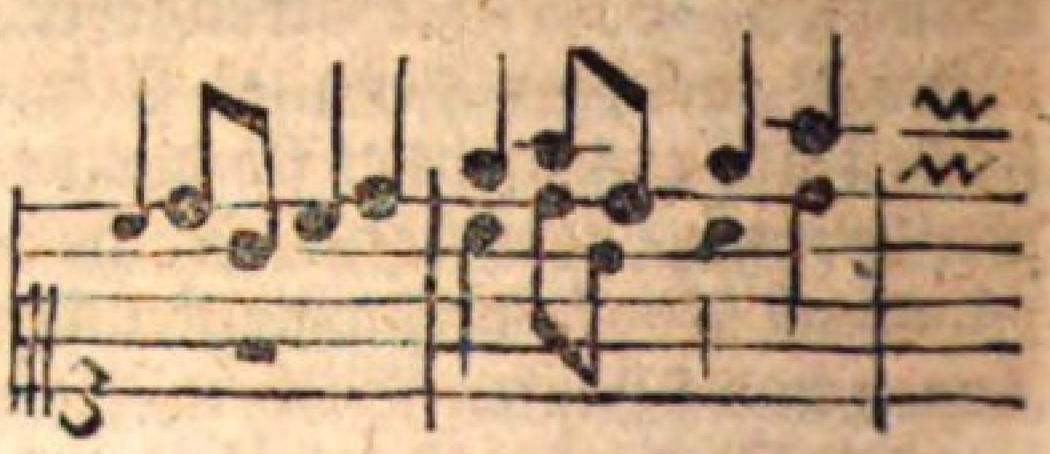


Aber beyde nach einander ſetzen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniſte.

Man kann jungen Tonſetzern, beſonders in unſern Zeiten, da man ſich die Kunſt ſo ſehr leicht vorſtellt, nie genug wiederholen, daß ſie ſich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieſes das einzige Mittel iſt in Nachahmung glüklich zu ſeyn. Zuerſt alſo muß man ſich im einfachen Contrapunkt feſtſetzen, und zu einer gegebenen Stimme, zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortſchreitung, bald in eben ſo vielen, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Iſt man hierin hinlänglich geübet, ſo muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genaueſten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts iſt es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß ſich einige ſeichte Tonſetzer einbilden, ſie haben Nachahmungen gemacht, wenn ſie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelſt kahler und zerriger Verſetzungen (Tranſpoſitionen) des Baſſes in den Stimmen abwechſelnd wiederholen, wie in dieſem Beyſpiele,

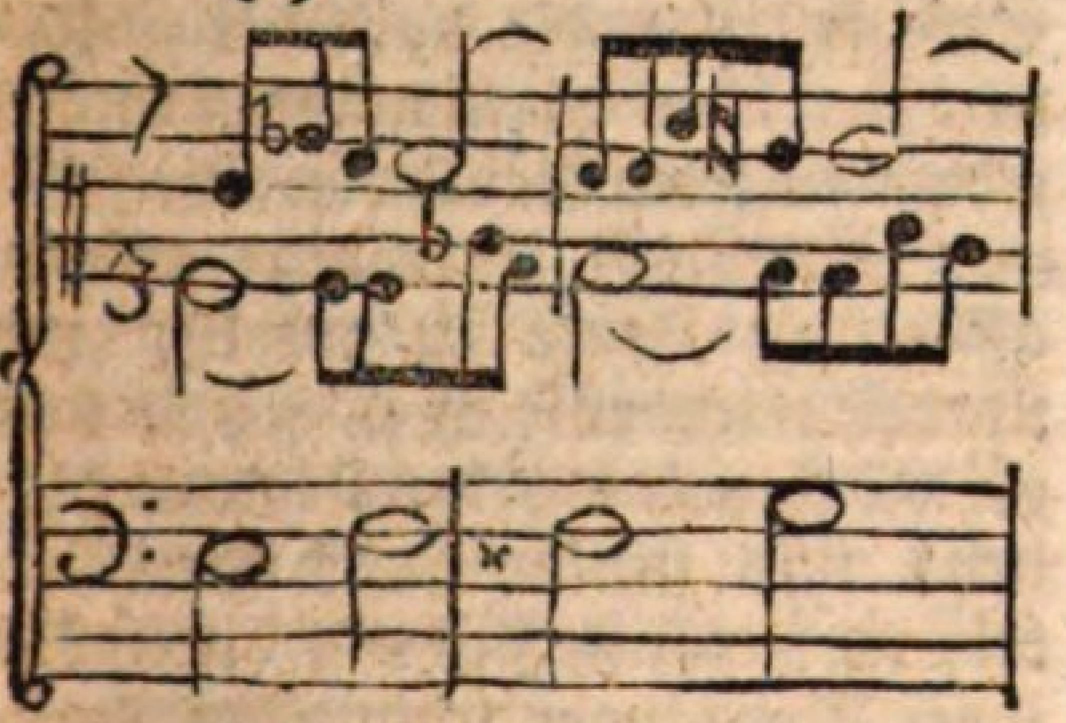


zeuget von ihrer Unwiſſenheit. Dergleichen vermeynte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük deſto geſchwinder abgeſchmakt zu machen. Nicht viel beſſer ſind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwas folgendes:

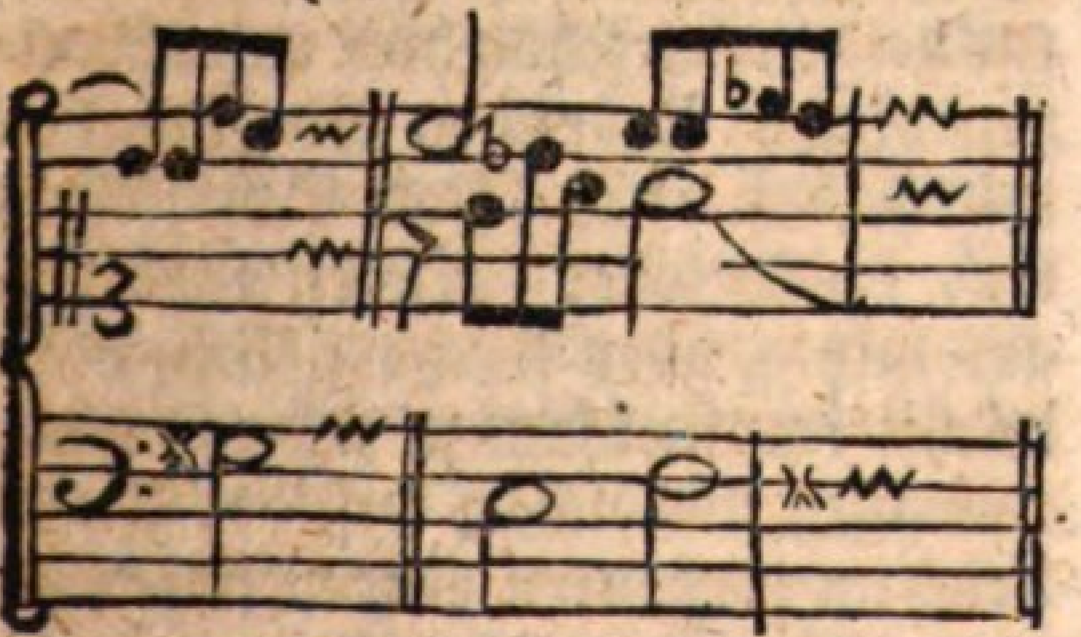


Wahre Nachahmungen laſſen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen ſie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verſchiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. ſ. w. eintreten, und muß mit dieſen Eintritten gehörig abzuwechſeln wiſſen. Dazu aber iſt, wie ſchon geſagt worden, die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig, weil eben dadurch dieſe verſchiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet.

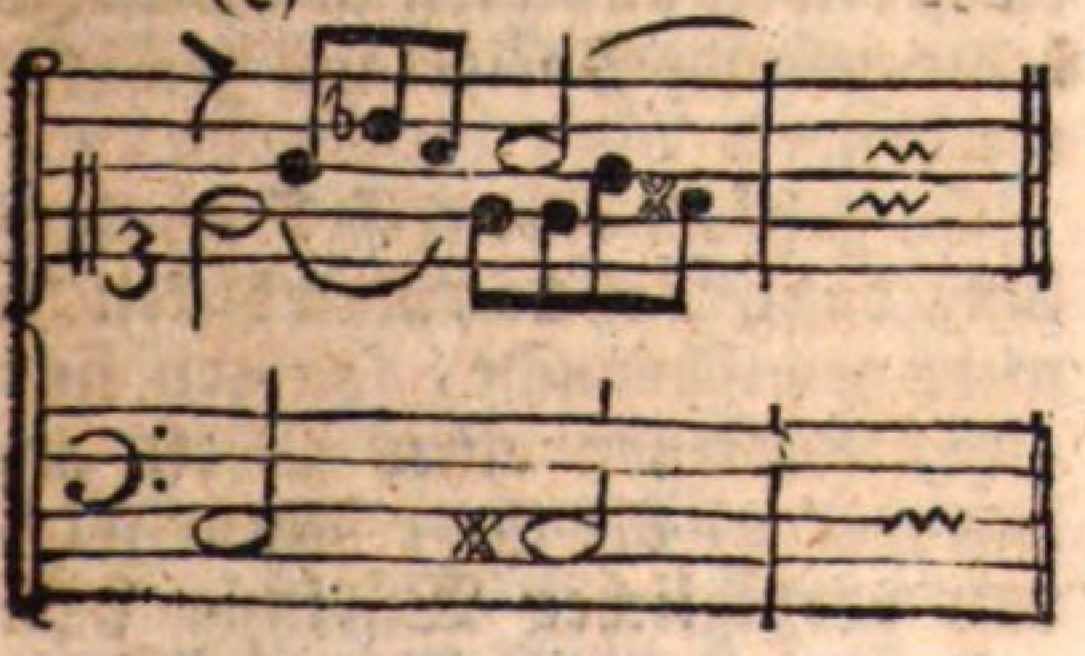
(a)



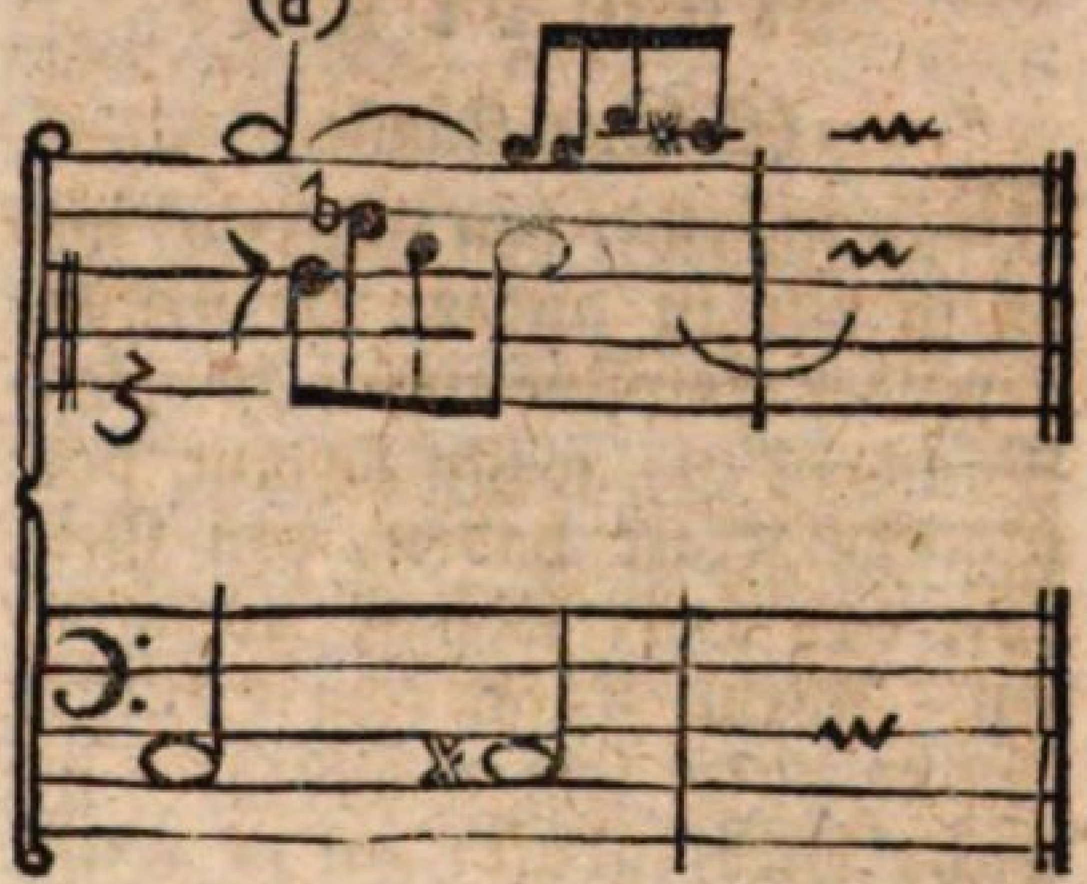
(b)



(c)



(d)



Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet iſt, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derſelbe Satz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verſchiedene Modulation dem Tonſtük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verſchaffet. Wir können jungen Tonſetzern keinen beſſern Rath hierüber geben, als daß wir ſie auf das fleißige Studiren der Grauniſchen Duette verweiſen, wo ſie die vollkommenſten Muſter der ſtrengſten Nachahmung bey dem ſchönſten Geſang, und der ungezwungenſten Modulation antreffen.

In den Fugen iſt es eine Hauptregel, daß jeder Zwiſchengedanken ſich auf die Hauptſätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen ſollen. Dieſes wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieſer Zwiſchenſätze aus der Harmonie oder dem Geſang der Hauptſätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entſteht. Man ſehe das im Artikel Fuge ſtehende Beyſpiel, wo am Ende des vierten Takts ein ſolcher Zwiſchenſatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers iſt.

Nachdruk.
(Schöne Künſte.)

Man ſchreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorſtellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn ſie eine vorzügliche Kraft haben, den Geiſt oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern gewahr wird, zuruft: και συ τεκνον, auch du mein Sohn! ſo liegt ein großer Nachdruk in dieſer Art der Anrede. Der Nahme Sohn, den er ſeinem Mörder giebt, und der im Griechiſchen noch zärtlicher klinget, und ſelbſt das ſonſt unbedeutende και, geben dieſer Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch dieſe Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entſtehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Muſik iſt der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben ſoll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk ſehr angemeſſenen, Modification, bebend, oder geſtoßen, oder geſchleift, mit ſich hebender oder mit ſinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey iſt ein Gegenſtand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe ſo ſind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein beſonderes Leben, eine beſondere Kraft der Deutung an ihm wahr werden.

Die Werke der Kunſt müſſen überhaupt das an ſich haben, daß ſie mit Nachdruk auf die Vorſtellungskraft oder auf die Empfindung würken; und ſie bekommen dieſe Kraft überhaupt durch die verſchiedenen Arten des Aeſthetiſchen, das darin liegt *). Aber von dieſem allgemeinen Nachdruk iſt hier nicht die Rede, ſondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geſchmaks haben; aber Nachdruk muß nur auf die weſentlichſten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So ſuchten die ſpätern griechiſchen Rhetoren, auch einige römiſche Schriftſteller, die nach der goldenen Zeit des Geſchmaks kamen, jedem einzelen Gedanken eine ſchöne Wendung, oder eine andere äſthetiſche Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu ſeyn; und eben dadurch wurden ſie unnatürlich, und ſanken durch die Mittel, wodurch ſie ſich auf die Höhe ihrer Vorgänger ſchwingen wollten, tief unter dieſelben herab. Auch in unſrer deutſchen Litteratur zeigen ſich ſchon hier u. da Spuren dieſes ſinkenden Geſchmaks: wir haben auch ſchon Schriftſteller, die in jeder einzelen Redensart witzig, oder nachdrüklich, oder höchſt empfindſam zu ſeyn ſuchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im einzelnen eine Würze ſey, die mit ſparſamer Hand einzuſtreuen iſt; weil aus bloßem Gewürze keine geſunde Speiſe kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, ſondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Würkung ſeyn ſollen.

*) S. Aeſthetik.

ſollen. Hierüber laſſen ſich keine Regeln geben; der Künſtler muß ſich entweder bewußt ſeyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeiſterung ſelbſt, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig ſey. Die Mittel, den Nachdruk zu erreichen, ſind ſehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenſtand ſelbſt, bald in dem Ausdruk deſſelben. Jede Art der äſthetiſchen Kraft kann den Nachdruk bewürken. Der Künſtler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem beſondern Fall eine gute Wahl derſelben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Perſonen und der Umſtände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung; itzt in einem völlig natürlichen, dann in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäßigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in beſcheidenen Figuren und Tropen den wahren Nachdruk zu finden wiſſen.

Ein neulicher Kunſtrichter *) ſcheinet zu bedauern, daß unſre Dichter nicht mehr ſo durchaus nachdrüklich ſind, wie die alten Celtiſchen Barden geweſen. Er ſcheinet zu wünſchen, daß man itzt noch ſo dichtete, wie die nordiſchen Barden vor zweytauſend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß einem Volke, wo die Vernunft ſchon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl ſeyn könne, und daß der Dichter in dem Geiſt ſeiner Zeit ſingen müſſe. Jedermann wird geſtehen, daß es für einen Irokeſen eine höchſt reizende Sache ſey, aus dem Hirnſchädel ſeines Feindes ſtarkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzuſtimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigſten Leidenſchaft angegeben werden. Aber wir ſind nicht Irokeſen, unſre Krieger ſollen nicht in die Wuth geſetzt werden, das Blut der erſchlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleiſch zu braten. Die Schlüſſe des Verfaſſers führen noch weiter, als er ſelbſt denkt, denn ſie beweiſen, daß die Dichter nicht ſingen, ſondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Menſch in der Leidenſchaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel iſt das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgeſuchteſte Klage in bedeutenden Worten. Es geht alſo gar nicht an, daß man ſich zur Regel mache, in den Künſten durchaus den größten Nachdruk zu ſuchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menſchen lebendig ſchinden müßte; den dieſes wäre doch an ſich betrachtet das nachdrüklichſte Mittel, Schreken und Abſcheu zu erweken.

Der Nachdruk, der in den Werken der redenden Künſte und der Muſik aus dem Vortrag entſtehet, verdienet ein beſonderes Studium. Die kräftigſten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag ſchwach werden. Die Hauptkunſt des guten Vortrags beſteht in dem gehörigen Nachdruk, durch den ſich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte beſonders geſprochen werden *).

*) Der Verfaſſer der Briefe über den Oßian in dem Werkchen, das unter dem Titel: „Von deutſcher Art und Kunſt,“ in Hamburg herausgekommen iſt.

*) S. Vortrag.

Nach

Nachläßigkeit.
(Schöne Künſte.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunſt eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wolüberlegte Nachläſſigkeit, genennt wird: jene iſt würklich, liegt im Künſtler, und verſtellt ſein Werk; dieſe iſt nur ſcheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit iſt Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rückſicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; ſie entſtehet aus dem Nachlaſſen der Beſtrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Es iſt nicht Nachläßigkeit, wenn in einer Landſchaft entfernte Gegenſtände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenſtände ausgemahlt ſind. Wenn der Mahler die Landſchaft ſo mahlt, wie ſie ihm in der Natur erſcheint, ſo muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für ſich deutlich und beſtimmt iſt, keiner Nachläßigkeit beſchuldigen. Nachläßig aber iſt der, der aus Trägheit, oder aus Leichtſinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle vollkommenheit giebt, die ſie nach der Abſicht haben ſollten; auch der Stolz des Schriftſtellers, wie einer unſrer Kunſtrichter wol anmerket *), der für ſeine Leſer, nachdem er einmal im Beſitz ihrer Bewunderung zu ſeyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

*) S. Schlegels Batteux in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theiles.

Die Nachläßigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künſtler zu ſeinem Werke zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darſtellung, den Ausdruk und die Ausbildung derſelben. Im erſten Falle kann ſie leicht unreife, nur halb richtige, unbeſtimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künſtler halb unverſtändlich, oder verworren, oder er ſagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt ſich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläſſigkeit ſchlimmer ſey; vor beyden ſoll ſich der Künſtler, ſo viel immer möglich iſt, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künſtler, ſind deswegen in der Wahl oft nachläßig; weil ſie ihrem Gefühl, und dem erſten Eindruk, den die Sachen auf ſie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil ſie die Sachen nur einſeitig, oder aus einem zu eingeſchränkten Geſichtspunkte, betrachten; oder für ſchön, weil ſie noch höhere Schönheit in derſelben Art noch nicht gefühlt haben. Dieſes zeuget eine Zuverſichtlichkeit, aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entſteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar oft ſeine Natur nach der Verſchiedenheit der Geſichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, ſich überall in den beſten, oder eigentlichſten Geſichtspunkt zu ſetzen, aus dem die Sachen am richtigſten zu beurtheilen ſind. Darum kann man junge Künſtler und Kunſtrichter nicht genug vor dem Leichtſiñ in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künſtler und

Schriftſteller würde ſehr viel dafür hingeben, wenn er ſeine erſten, aus Uebereilung hingeſetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerſt iſt es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas ausſetzen können; nachher aber, wenn ſie erſt mehr Kenntniß der Sachen bekommen haben, begreifen ſie nicht mehr, wie ſie ſelbſt ſo zuverſichtlich bey der Sache haben ſeyn können.

Die Nachläßigkeit in Darſtellung und Bearbeitung der Gedanken hat oft ein zu großes Feuer der Begeiſterung zum Grunde, in welcher man alles beſtimmt, lebhaft, ſchön ſieht oder empfindet, und ſich einbildet, daß man es eben ſo ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar ſehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahrt man ſich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo geſprochen worden *).

Die Nachläßigkeiten, die ſich in einem ſonſt mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um ſo mehr widrige Fleken, je ſchöner und vollkommener das Werk überhaupt iſt; aber ſie verdienen einige Nachſicht, weil es ſchwerlich irgend einem Menſchen gegeben worden, nie nachzulaſſen. So ſehr es alſo gut zu heißen iſt, wenn ein Kunſtrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, die nachläſſigen Stellen deſſelben mit Beſcheidenheit rüget; ſo ungerecht und unverſtändig iſt es, wenn er in einem ſolchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufſucht und ſie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus ſchlecht wäre. Ein Vergehen, deſſen ſich viele Kunſtrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu oft ſchuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, beſtehet darin, daß unwichtige, aber doch des Zuſammenhanges, oder andrer Umſtände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerkſamkeit nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar oft die Nebenſachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar oft die Bewunderung unverſtändiger Liebhaber in Nebenſachen erhalten haben, da die Hauptſachen unbemerkt geblieben ſind. Auf eine ähnliche Weiſe geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Soußi vier Gruppen, die vier Elemente vorſtellend, ſind. Die meiſten Menſchen ſehen in der Gruppe, die das Waſſer vorſtellt, blos das fein und künſtlich in Marmor ausgearbeitete Fiſchernetz, und werden davon ſo eingenommen, daß ſie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Alſo wäre es viel beſſer geweſen, das Netz nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinſchneider gar oft die Nebenſachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung ſchwache Nebenbeweiſe ſeines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, ſeiner Sache ſehr ſchaden.

Eines der größten Geheimniſſe der Kunſt beſteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptſachen ſo ſehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebenſachen ihnen nicht merklich werde. Oft

*) S. Ausarbeitung.

ſtellen

ſtellen wenige Meiſterzüge ein Bild mit ſo großer Lebhaftigkeit vor unſer Auge, daß wir ſelbſt, ohne es zu wiſſen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebenſachen nöthig iſt, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

Nachtſtük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, ſondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtſtük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederſcheine erleuchtet, es ſey denn, daß ſie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenſchein herkommt, verlieren ſich in dem Nachtſtük, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künſtlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau iſt, nach Beſchaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtſtük dem Auge durch den ſo mannichfaltigen Reiz der Farben nie ſo ſchmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That ſind die meiſten Nachtſtüke ſo, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich ſelbſt geſtehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtſtüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düſſeldorf die fürtrefflichen Stüke des Schalken geſehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derſelben vermißt.

* *

Zu Ausführung von Nachtſtücken finden ſich gute Lehren im 18ten und 19ten Kap. des 5ten Buches von Laireſſe großen Mahlerbuche, Bd. 2. S. 66. unter den Aufſchriften: Abhandlung des Mondes, wegen ſeiner Anwendung in der Mahlerey — und Abhandlung von der Nacht, und den gemachten Lichtern, von Fakeln, Lampen, Kerzen, Feuer. —

Naiv.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer den Begriff dieſes Worts feſtzuſetzen, das ſo vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes uud liebenswürdiges ausdrükt. Es ſcheinet überhaupt, daß das Naive eine beſondere Art des natürlich Einfältigen ſey, und daß dieſes alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal ſchon wie zur Regel angenommen worden, merklich abſticht. Ein Menſch, der fern von der größern geſellſchaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgeſetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf ſich ſelbſt, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, Acht hat; ein ſolcher Menſch wird in den meiſten Geſellſchaften etwas lächerlich ſcheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieſer Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Sevigne' belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat,

und der das ganze Geſetzbuch der galanten Welt bis auf den geringſten Artikel bekannt war, die aber ſich gar oft den richtigen Vorſtellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlaſſen hat, welche nichts von dem Modegepräg deſſen, was bey ähnlichen Veranlaſſungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an ſich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive unterſucht, ſo zeiget ſich, daß es ſeinen Urſprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunſt, Verſtellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinſtimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von außenher den geringſten Einfluß hat, in ſofern ſie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorſichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen abgepaßte, abſticht, ſcheinet das Weſen des Naiven auszumachen. Es äußert ſich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art ſich eine Sache vorzuſtellen, ſcheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adraſt kommt mit den Müttern der vor Theben erſchlagenen Jünglinge zum Theſeus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erſchlagenen begraben werden. Theſeus, anſtatt dem Adraſt ſeine Bitte ſogleich zu gewähren oder abzuſchlagen, macht ſehr viel Worte, ihm zu beweiſen, daß er ſich in dieſen Krieg gar nicht hätte einlaſſen ſollen. Hierauf giebt ihm Adraſt dieſe naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, ſondern als zu einem Arzt meines Uebels. Ich ſuche keinen Rächer meiner Vergehungen, ſondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willſt du mir meine billige Bitte verſagen, ſo muß ich mirs gefallen laſſen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet alſo, ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet dieſe unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten ſich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unſer Blutsverwandter iſt *).“

Dies iſt geradezu, was der richtigſte natürliche Verſtand, und die Einfalt der Empfindung in dieſem Fall eingaben. Dieſe äußert Adraſt, ohne die vorſichtige Bedenklichkeit, daß er den Theſeus dadurch beleidigen könnte; ohne die feinern Köpfen gewöhnliche Vorſicht, ſich bey dem, den man um Hülfe anſpricht, einzuſchmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theſeus an den Tag, gerade ſo wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theſeus viel Umſtände mache, um ſeine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiederrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk beſteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Geſinnungen der Unſchuld ausdrüken, aber durch ſpitzfündige oder ſchalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Perſon aus Unſchuld, oder Unwiſſenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungeſittetes oder Grobes, wo blos Unſchuld und edle Einfalt iſt.

Empfindungen und deren Aeuſſerung in Sitten und Manieren ſind

*) Eurip. Ἱκετίδες.

ſind naiv, wenn ſie der unverdorbenen Natur gemäß, und, obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rükhaltung, ohne künſtliche Verſtekung, oder Einbildung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyſpiele davon findet man überall in Bodmers epiſchen Gedichten aus der patriarchiſchen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unſers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künſten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauſpieler ſtatt. Nichts iſt unſchuldsvoller, naiver und gegen unſere künſtliche Manieren abſtechender, als die verſchiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Pſyche in den Vorſtellungen ihrer Geſchichte im farneſiſchen Pallaſte gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Claſſe des äſthetiſchen Stoffs aus; es iſt nicht nur angenehm, ſondern kann bis zum Entzüken rühren. Deswegen ſind blos in dieſer Abſicht die Werke des Geſchmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchſt ſchäzbar; weil ſie den Geſchmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten und verſtärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entſchuldigen oder widerlegen will, die größte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit ſich. In der Elektra des Sophokles wird dieſe unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemneſtra beſchuldiget, ſie ſuche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra dieſe höchſt naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „**Dieſe Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thuſt die Werke, die ich blos nenne** *).“ Sehr naiv und eben dadurch überzeugend iſt auch folgendes; wiewol das Weitſchweiſende dieſer Stelle vielleicht zu tadeln wäre. **Pſeudolus** giebt ſeinem verliebten jungen Herrn, den er durch ſein vieles Fragen verdießlich gemacht hat, folgende Antwort:

> Si ex te tacente fieri poſſem certior,
> Here, quae miſeriae te tam miſere macerant,
> Duorum labori ego hominum parſiſſem lubens,
> Mei te rogandi et tui reſpondendi mihi.
> Nunc quoniam id fieri non poteſt, neceſſitas
> Me ſubigit, ut te rogitem **).

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann verſichert ſeyn, daß er überzeuget. Dieſer Ton iſt vornehmlich in der äſopiſchen Fabel nothwendig, wo der Dichter oft die Perſon eines einfältigen und leichtgläubigen Menſchen annehmen muß, um ſeinen Leſer treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine ſchalkhafte angenommene Naivetät, die in der ſpottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swifft iſt darin der größte Meiſter; und **Liſcov** hat in der verſtellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, dieſe Helden höchſt lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieſes zur Demüthigung

*) Soph. El. vſ. 626. 627.

**) V. Pſeudol. Act. I. Sc. I.

gung der Narren von ſehr groſſer Würkung ſeyn. Denn was iſt empfindlicher, als von der Einfalt ſelbſt lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit dieſen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufſatz über dieſe Materie einzurüken, den mir einer unſrer erſten Köpfe vor vielen Jahren zu dieſem Behuf zugeſchikt hat. Der itzt berühmte Verfaſſer ſchrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das ſich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig ſich in ſeinem vollen Glanze zeiget. Hier iſt er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivetät im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen ſo wenig als das, was Bouhours vom Naiven ſagt, eine Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über dieſe Materie geſchrieben hat, dienet vortrefflich, ſie noch verworrener zu machen, als ſie dem Leſer vorher hat ſeyn können. Statt beſtimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichniſſen und Gegenſätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, ſo antwortet man uns: die Naivetät beſtehet in der Kürze — in einer ſolchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß iſt. Nach der letzten Erklärung ſehe ich nicht, warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben ſo naiv ſeyn mögen, als die Briefe der Sevigne' oder der ſchönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieſer Materie entſteht, nicht abhalten laſſen, einen Verſuch zu machen, ſie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beſchaffenheit des Naiven aufzuſuchen. Es wird alsdenn leicht ſeyn, das Naive des Ausdruks zu beſtimmen, wenn wir erſt ausgemacht haben, was die Naivetät der Gedanken iſt. Ich werde aber mit meiner Unterſuchung weit oben anfangen müſſen.

Die Rede ſoll eigentlich ein getreuer Ausdruk unſrer Empfindungen und Gedanken ſeyn. Die erſten Menſchen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen; und wenn ſie und ihre Kinder die angeſchaffne Unſchuld bewahret hätten, ſo wäre die Rede nach ihrer wahren Beſtimmung ein offenherziges Bild deſſen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel geweſen, Freundſchaft und Zärtlichkeit unter den Menſchen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den itzigen Menſchen meiſtentheils gebraucht wird, andern zu ſagen, was ſie nicht denken noch empfinden, ſo daß die Rede demnach ſehr ſelten ein Zeichen ihrer Gedanken iſt. Dieſe große Veränderung muß unſtreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menſchen ſeyn. Dieſe müſſen Empfindungen, Gedanken und Abſichten haben, welche ſie einander nicht zeigen dürfen. In der That iſt die menſchliche Natur von ihrer Beſtimmung und ſchönen Anlage ſo ſtark abgewichen, daß in dem Innern des Menſchen, an die Stelle der liebenswürdigſten Neigungen anſtatt der Unſchuld, Gerechtigkeit, Mäſſigkeit, Menſchenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und

und Haß getreten; und im Aeuſſerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verſtellung, die Zärtlichkeit der kaltſinnigen Höflichkeit hat weichen müſſen. So bald die Menſchen von einander betrogen worden, mußte ſich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil ſie aber doch in Geſellſchaft zu leben ſich genöthiget ſahen, ſo erfanden ſie allerley Mittel ſich einander zu verbergen, ſich in Acht zu nehmen, einander auszuforſchen u. ſ. f. Und weil man anſtatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menſchen herrſchen ſollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich ſehen, im Grund aber ganz das Gegentheil seyn möchte, ſo erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit iſt die Rede der Menſchen insgemein weitläuftig, ſinnleer, doppelſinnig, unbeſtimmt, gekräuſelt, ſteif und affektirt worden. Eine Geſellſchaft kann etliche Stunden mit aller erſinnlichen Artigkeit und mit beſtändiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie ſelbſt empfunden hat; man kann itzo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundſchaft oder des Haſſes, mit ſchlechter Zuverſicht auf die wahre Gemüthsverfaſſung einer Perſon ſchließen; denn man hat den Affekten ſelbſt eine Sprache vorgeſchrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey ſolchen Menſchen würden wir die Naivetät, welche eine Eigenſchaft der ſchönen Natur iſt, vergeblich ſuchen. Laſſen ſie uns in die glüklichen Wohnungen des erſten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir ſie mit der Unſchuld gepaart finden. Wir werden ſie in den Herzen und in der Sprache ſolcher Menſchen finden, die, ihrer Beſtimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeſchöpfe tragen, die einen unverderbten Geſchmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre ſanften und harmoniſchen Begierden nach demſelben richten. In ſolchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verſtellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünſteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menſchen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn ſie ſind gut; ihre Worte müſſen ihr Herz ausdrüken, oder ihre Augen und Geſichtszüge würden ihren Lippen widerſprechen. Die Reden ſolcher Leute ſind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Inwendiges unſchuldig und edel iſt; ſie ſind herzrührend, weil ſie vom Herzen kommen. Sie wiſſen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einſchränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menſchen anlegt, nichts von der falſchen Scham, über Dinge zu erröthen, die an ſich gut, unſchuldig ſind. Und dieſes iſt dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menſchen. Je näher einer dieſem Stand der ſchönen Natur

iſt, deſto mehr hat er von dieſer liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß die Naivetät allemal mit einer gewiſſen äußerlichen, ſichtbaren Anmuth verknüpft iſt, die man nicht definiren, aber vermittelſt eines feinen Geſchmaks ganz klar empfinden kann. In der poetiſchen Sprache könnte man von dieſem je ne ſai quoi ſagen, es ſey der Widerſchein eines ſchönen Herzens. Ohne Zweifel hat dieſe Anmuth ihren Grund, ſowol in der erſten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmoniſchen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem ſonſt nicht ſchönen Geſicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den lebloſen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geiſtloſen Bilde geht. Sie ſehen hieraus, mein Herr, wo die Naivetät vornehmlich ſtatt hat, nämlich bey ganz unſchuldigen und kunſtloſen Sitten, da die Tugend mehr vom Inſtinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welche man ſolchen Leuten beylegt. Dieſe Eigenſchaft iſt von einer ſchönen Seele unzertrennlich; ſie iſt daher auch von einer groben bäuriſchen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen ſollte, ſo ſehr unterſchieden, als von der Affektion; ſo wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unſauberkeit abſteht. Die Schäferſpiele des Herrn Gottſcheds können deswegen keinen Anſpruch auf die Naivete machen, obgleich ſeine Greten und Hanſe die Sprache des gemeinſten Pöbels reden.

Die Noah und manche andere Gedichte von demſelben Verfaſſer ſind von Beyſpielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluth, die Liebesgeſchichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah u. ſ. w. ſind ſchöne Beweiſe, wie liebenswürdig die ungeſchmükte ſchöne Natur iſt, ja wie reizend ſie ſo gar durch die Wolke hindurchſcheint, die eine Vergehung der Unvorſichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leſer wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da ſie ihrer Mutter mit einer ſo edlen Offenherzigkeit ihre geheimſten Gedanken entdeket, und ſich gar keine Mühe giebt, durch beſonders ausgeſuchte Worte ihre Neigung zu beſchönigen oder zu deken, als ob ſie ſich heimlich bewußt wäre, daß ſie verborgen bleiben ſollte. Ja wie erhaben wird ſie durch das aufrichtige Geſtändniß, das ſie dem Diſon von der Liebe, die ſie zu ihm getragen, macht? Sie darf ſich nicht ſcheuen einem Liebhaber, den ſie eben itzt unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu geſtehen, weil ſie ſich auf die Stärke ihres Herzens verlaſſen kann, welches durch ein ſolches Geſtändniß von dem Haß gegen die Laſter ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin ſind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich ſchön. Man glaubt die ſanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir ſehen in die innerſten Gänge ihres zärtlichſten Herzens, wir ſind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie ſie weint, und in der äußerſten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir wie ſie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unſer Gedächtniß ſagt

uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Beſtürzung, in einem angenehmen Hayn, u. ſ. w. wie ſie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß ſie die zarten Empfindungen beſchreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir ſie nicht ſo lebhaft und mit ſo vieler Apperception fühlten, als ſie. Denn eben diejenigen Perſonen, bey denen am meiſten Naivete iſt, haben für das Schöne und Freudige ſowol als für das Unangenehme die ſtärkſte Empfindlichkeit; und weil ſie wenig äußerliche Zerſtreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, ſo wendet ſich die Schärfe ihres Geiſtes mehr auf ſich ſelbſt, ſie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, ſie hören ihre leiſeſten Regungen, und können in ihren Vorſtellungen ungeſtörter und weiter fortgehen, als andre. Daher ſind auch Perſonen von dieſer Art allemal Original. Zwar ein jeder Menſch würde ſich gar merklich als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verſtellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns ſo gemein und in gewiſſem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verſtellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung — iſt, da kann es nicht fehlen, eine ſolche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen ſehr viel eigenes äußern. Die Unwiſſenheit iſt noch eine Beſchaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden iſt. Dieſe Unwiſſenheit iſt zum Theil glüklich, ſie iſt ein Mangel an häßlichen Auswüchſen, oder überflüßigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil iſt ſie eine Leerheit, die der Geiſt mit einigem Mißvergnügen in ſich fühlet, und ſich daher beſtrebt ſie auszufüllen. Deswegen ſind naive Perſonen allezeit neugierig, wie wir dieſes an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina ſehen können.

Es iſt nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Perſonen, welche ſo glüklich ſind, gleichſam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Namen, welche leztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wiſſen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher ſeyn, als die unſrige. Sie wiſſen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben ſo vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böſe Neigungen und Abſichten zu maſquiren, oder wenigſtens das Ohr mit dem Laſter zu verſöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen; ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz beſondere Wendungen. Dieſes iſt die vornehmſte Urſache, warum die Sprache der Naivete ſo einfältig, eigentlich und ausdrukend iſt; ſo wie ſie, als ein wahrhaftes Bild ihres ſchönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläßigkeit iſt. Uebrigens würde man ſich irren, wenn man dieſer einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigene Figuren, und je naiver eine Perſon iſt, deſto lebhafter wird ſie ihren Affekt von ſich geben, weil er gut iſt, und ſie ſich nicht ſcheuen darf, ihn ſehen zu laſſen.

Woher kommt es, daß die moraliſche Naivete einer Zilia z. E. oder der ſiegenden Sunith uns ſo ſtark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts ſchöners iſt, als die wahre Unſchuld einer Seele, die ſich immer entblößen darf, ohne beſchämt zu werden. Ein ſolcher Anblik muß nothwendig unſerem moraliſchen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, ſo wollen wir diejenigen, welche aus der wahren Unſchuld entſpringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der ſchönen Natur abgemeſſen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten roſenbekränzten Anakreon übrig ſeyn.

Die Minnegeſänge aus dem dreyzehnten Jahrhundert ſind reich an Beyſpielen naiver Paſſionen und Ausdrükungen derſelben. Die Sitten der damaligen Zeit müſſen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen ſchwäbiſchen Hauſes übrig geblieben ſind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerade ſo viel verloren haben, daß ſie bey ihrer Einfalt und Beſcheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünſtelte Wolanſtändigkeit beſitzen konnten. Die meiſten der Liebesgedichte werden von dem Geiſt der ſittſamen und inbrünſtigen Liebe beſeelt. Dieſe Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es ſcheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwunderſame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm ſeyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil ſüſse Minne du haſt mich betwungen
Daſs ich muos ſingen der vil minneklichen
Nach der mein Herze je hat da her gerungen
Du kan vil ſueſſe dur min Ougen ſlichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von ſo rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen ſin gerne unverdroſſen
So daſs ſi mich dort ſolde
In blanken Armen haben geſchloſſen.

Niemer könd ich min leit gerechen
An der truten bas
Ihr Mündel küſt ich und wolde ſprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin alſo minne wiſe
Und iſt mir ſo rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyſe
Niht ſo gerne wiſſe minen Lip
Als da ich der guoten ſolde ſehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir geſchehen.

Ich wande ich iemer ſolde lachen
Do ich dich Frouen lachen ſah etc.

Ir vil lichten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git ſeld und ere
Ir ſchone dü leit den ſtrik

Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wiſſen ſol
Swes gedenken gegen ir ſwinget
Minne den ſo gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich geſtehe Ihnen mit einem jeden Leſer, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur emfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie ſo ſehr lieben, größtentheils ſehr naiv erzählt ſind. Gar oft entſteht dieſe Naivete aus den Gedanken ſelbſt, und der aufrichtigen kunſtloſen Ausbildung derſelben; manchmal aber ſcheint ſie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa ſo neu und ſonderbar iſt, wie bey den Minneſingern, ſondern blos in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen beſteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und ſeinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer und einigen andern ſiehet. Viele halten dieſe Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, ſatyriſchen Parentheſen, kleinen luſtigen Anmerkungen ꝛc. die in der Erzählung mit eingeſchoben werden, für ſehr naiv. Ein jeder erinnert ſich, daß er witzige und luſtige Köpfe in ſeiner Bekanntſchaft gehabt hat, die ohngefähr ſo auf dieſe Art erzählen. Man hält deswegen dieſe Art der Erzählung für ſehr natürlich. Die Leſer von geſundem Geſchmak mögen entſcheiden, ob der Verfaſſer der Erzählungen die einfältige, ungeſchmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht beſſern getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde ſagen, daß ein guter Theil der Erzählungen des Hrn. Gellerts von ſolchem Inhalt ſind, daß ſie dergleichen Zierrathen und Franſen ſehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weiſe auf ſeiner Seite ſeyn muß.

Mich deucht, man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegenſatz mit der gekünſtelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, deſſen natürliche Schönheiten und erworbene Reizungen den Cherea beym Terenz ſo ſehr entzünden.

Haud ſimilis virgo eſt virginum noſtrarum, quas matres ſtudent
Demiſſis humeris eſſe, vincto pectore, ut gracilae ſient.
Si qua eſt habitior paulo, pugilem eſſe ajunt, deducunt cibum,
Tametſi bona eſt natura, reddunt cultura junceas.
— — Sed iſtaec nova figura oris
Color verus, corpus ſolidum et ſucci plenum.

Auſſer dem, was in Hrn. Mendelsſohn bekannter Abhandlung von dem Erhabenen und Naiven, von dem letztern (Schriften Th 2. S. 218. Aufl. von 1771) geſagt wird, iſt „Ueber das Naive, Natürliche, Geſuchte, Gezwungene in den ſchönen Wiſſ. von F. J. von Cramm, Helmſt. 1769. 8. Brſchw. 1780. 8. eine beſondere Abhandlung gedruckt worden. — Auch handelt in J. F. Riedels Theorie der ſch. Künſte und Wiſſenſch. der 6te Abſchnitt (S. 77. 1te Aufl.) Von der Natur, Simplicität und Naivete. — Und der 15te in J. C. Königs Philoſ. der Künſte S. 423. Vom Naiven.

Natur.

Natur.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer die verſchiedenen Bedeutungen dieſes Worts in einen einzigen Begriff zu faſſen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze Syſtem der in der Welt vorhandenen Dinge, in ſofern man ſie als Würkungen der in derſelben urſprünglich vorhandenen Kräfte anſiehet, die durch keine nur in beſondern Fällen ſich äuſſernde Ueberlegung, zu beſondern Abſichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und verſtehet bald jene urſprünglichen Kräfte ſelbſt, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geſchieht durch Kräfte, die nicht urſprünglich darin vorhanden ſind; was ſein Daſeyn, oder ſeine Beſchaffenheit von beſonderer, nicht auf das allgemeine Syſtem abzielender Ueberlegung, oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widerſprechenden Zufall hat: dieſes alles wird der Natur entgegengeſetzt. Dergleichen Dinge ſind Wunderwerke, auch Werke der menſchlichen Kunſt, und Würkungen ſeltſam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Urſachen.

Als würkende Urſache betrachtet, iſt die Natur die Führerin und Lehrerin des Künſtlers; als Würkung iſt ſie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenſtände hernimmt, die er zu ſeinen Abſichten braucht. Je genauer der Künſtler in ſeinem Verfahren, oder in der Wahl ſeiner Materie ſich an die Natur hält, je vollkommener wird ſein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem erſten Sinn iſt die Natur nichts anders als die höchſte Weisheit ſelbſt, die überall ihren Zwek auf das vollkommenſte erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchſt richtig, und ganz vollkommen iſt. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zwekmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin iſt. Eben darum nennt man auch künſtliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beſte zuſammenhangend iſt, als wenn die Natur ſelbſt es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur iſt deswegen die eigentliche Schule des Künſtlers, wo er jede Regel der Kunſt lernen kann. An jedem beſondern Werke dieſer großen Meiſterin findet er die genaueſte Beobachtung deſſen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret; und je ausgedähnter ſeine Kenntniß der Natur iſt, je mehr hat er Fälle vor ſich, wo immer dieſelben allgemeinen Grundſätze des Vollkommenen und des Schönen in verſchiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunſt nichts anders ſeyn, als das Syſtem der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künſtlers, die nicht aus dieſer Betrachtung der Natur hergeleitet worden, iſt etwas blos phantaſtiſches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas Gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau beſtimmte Abſicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darſtellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künſtler, der ihr darin fol-

 get,

get, und jeden einzelen Zug ſeines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt ſie allemal ſo, daß das Weſentliche von dem weniger Weſentlichen unterſtützt und geſtärkt wird; ſelbſt dieſes weniger Weſentliche iſt ſo ſehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringſte Kleinigkeit weſentlich ſcheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es ſeyn ſollte. In Abſicht auf die äußerliche Form iſt jedes ſo angeordnet, daß es ſogleich als ein für ſich beſtehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile ſind allemal in dem vollkommenſten Ebenmaaße gegen einander, und ähnliche Theile ſind immer ſymmetriſch geſtellt. Darneben beobachtet die Natur überall eine ſo vollkommene Uebereinſtimmung alles Aeußerlichen mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Geſtalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenſchaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menſchliche Körper, als das höchſte der ſichtbaren Schönheit, iſt von den beſten Lehrern der Kunſt jedem Künſtler zum Muſter empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben ſowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am ſchiklichſten wäre das zu wählen, was am deutlichſten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieſes Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; dieſe wenigen Winke ſind hinlänglich, einen nachdenkenden Künſtler zu überzeugen, daß er die Natur zu ſeiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch ſeine Beſtimmung und den allgemeinen Zwek, worauf der Künſtler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Abſichten, die ſich zuerſt auf das Ganze, und denn auch, ſo weit es mit jenem beſtehen kann, auf jedes Einzele erſtreken. Der Menſch iſt unendlich viel zu ſchwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey ſeinem Geſchlechte bleibe; und auch da iſt ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Abſichten der Natur zu unterſtützen. Des Künſtlers beſonderer Beruf iſt auf die Gemüther zu würken, und zu dieſem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat ſehr viel gethan, den ſittlichen Menſchen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Böſen abzuziehen. Aber da dieſes nicht das einzige war, worauf ſie zu arbeiten hatte, und da der Menſch eigene Kräfte beſitzt, auf dem Wege zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, ſo hat ſie ſich begnüget ihm die Anlage und verſchiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen beſondern Fall zum Beyſpiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache ſelbſt überließ ſie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben ſo hat ſie ihm die Anlagen zu einem guten, geſelligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er ſelbſt muß ihn ausbilden. Und hierin iſt der Künſtler im Stande ſein Genie auf die edelſte Weiſe zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm, wenn er dieſen Zwek verkennt, und die hohe Würde ſeines Berufs, die Natur

in ihren Abſichten zu unterſtützen, nicht fühlt!

Höchſt wichtig müſſen auch dem Künſtler die innern Winke der Natur in ſeinem Verſtande und in ſeinem Herzen ſeyn. Die zur Kunſt nöthigen Talente und die Empfindſamkeit, ſind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der ſittlichen Welt, nebſt fleiſſiger Uebung dazu, ſo iſt der Künſtler gebildet. Er würde in ſeinem Geſchmak immer ſicher ſeyn, und ſein Verfahren würde ihn immer zum Zwek führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entſtehen, erſtikt würden. Alle vorzügliche Werke der ſchönen Künſte ſind in ihren weſentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung deſſen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichſte Kopf, wenn er unter Sophiſten lebt, auch von Subtilitäten angeſtekt wird: ſo kann auch der Künſtler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyſpiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in ſeinem Innern ſpricht, getreu zu ſeyn, ſo warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung ſolcher Werke, die nicht von ſeinem eigenen unverdorbenen Gefühl, ſondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunſtrichter oder ein ſchon lange von der Bahn der Natur ausgewichenes Publicum ihnen gegeben, zu Muſtern aufgeſtellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erſte Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunſt die fürtrefflichſten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künſtler dieſer Periode, von der Natur berufen, ſich an die Natur halten, da die, welche in ſpätern Zeiten entſtehen, entweder blos aus Nachahmung Künſtler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verſtandenen Muſtern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poeſie, Mahlerey, oder zur Muſik in dir fühleſt, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: **erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin** *).

Wir müſſen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künſtler den Stoff zu ſeinem Werk, oder doch etwas findet, nach deſſen Aehnlichkeit er ſich ſelbſt ſeine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller ſchönen Künſte iſt, wie wir oft angemerket haben, vermittelſt lebhafter Vorſtellung gewiſſer mit äſthetiſcher Kraft verſehener Gegenſtände, auf eine vortheilhafte Weiſe auf die Gemüther der Menſchen zu würken. Da dieſes offenbar auch eine von den wohlthätigen Abſichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausſchmükung ihrer Werke geweſen; und da ſie in ihren Verrichtungen von der höchſten Weisheit geleitet worden: ſo finden ſich auch unter dieſen Werken alle Arten der Gegenſtände, die zu jenem Zwek dienlich ſind. Der Künſtler hat alſo nur für je-

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

den beſondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig iſt, nicht gerade ſo in der Natur findet, welches gar wol geſchehen kann, da ſie nach allgemeinen Abſichten handelte: ſo kann er nach dem Muſter der vorhandenen Gegenſtände, andere blos zu ſeinem Zwek eingerichtete durch ſein eigenes Genie bilden. Für beyde Fälle iſt ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und ſittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchſt nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meiſten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunſt hat: ſo iſt dem Künſtler nichts mehr zu empfehlen, als eine unabläßige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er ſeine äußern und innern Sinnen geſpannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; dieſe, damit er allemal genaue Kenntniß von der Würkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenſtand unter den alsdenn vorhandenen Umſtänden auf ihn machet. Dieſes iſt der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunſt arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderiſchen Köpfen ſprechen, die in den ſchönen Künſten groß geworden. Dieſe ſind keine andere, als die fleißigſten und ſcharfſinnigſten Beobachter der Natur. Ein ſolcher war vorzüglich Homer, deſſen ſcharfem Auge (was man auch von ſeiner Blindheit ſagt) nichts entgieng. Daher der überſchwengliche Reichthum ſeiner Vorſtellungen.

Es giebt Künſtler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen, weil ſie ſie nicht in dem Leben ſelbſt, ſondern in den Werken andrer Künſtler beobachtet haben. Dieſe werden, was für Geſchiklichkeit zur Kunſt ſie ſonſt haben mögen, allemal nur ſchwache Nachahmer bleiben, die höchſtens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß ſie die Natur nicht ſelbſt geſehen; ihre Gegenſtände ſind entlehnet, und die Darſtellung derſelben hat das Leben nicht, das die wahren Meiſter, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es iſt ſehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenſtand lebhafter rühret, als ſein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: iſt aber der Künſtler ſelbſt weniger gerührt, ſo muß nothwendig ſeine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geſchichtſchreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beſchrieben haben, auswendig wiſſen, ohne dadurch ſo viel gewonnen zu haben, eines dieſer fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu ſchildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So iſt es mit jeder Vorſtellung und mit jeder Empfindung. Darum iſt das Studium der Natur immer die Natur immer die Hauptſache jedes Künſtlers.

Es trifft ſich gar oft, daß der Künſtler den ihm nöthigen Gegenſtand in der Natur nicht gerade ſo antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den ſo beſtimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenſtandes gehabt hat. Da ſtehen ihm zwey Wege offen ſich zu helfen. Entweder bildet er ſich aus dem mit

ſeiner Abſicht am nächſten übereinſtimmenden Gegenſtand ein Ideal; ſo machten es die griechiſchen Bildhauer, wenn ſie Götter, oder Helden abzubilden hatten *); oder er braucht ſeine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantaſie, um ſich ſelbſt den nöthigen Gegenſtand zu erſchaffen. Aber da muß er ſich genau an die Horaziſche Regel: Ficta ſint proxima veris, halten; ſonſt ſchaffet er ein Hirngeſpinſt, ohne Kraft und ohne Leben. In ſolchen Erdichtungen kann keiner glüklich ſeyn, der nicht durch eine lange, dabey ſcharfe Beobachtung der Natur ein ſicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenſtände derſelben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunſtrichter, die dem Künſtler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenſtände zu verſchönern. Aber wo iſt der Menſch, der dieſes zu thun im Stande wäre, da auch der beſte Künſtler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen dieſe Kunſtrichter, daß man oft von dem, was der in der Natur gewählte Gegenſtand hat, etwas verändern, oder weglaſſen, oder etwas, das er nicht hat, zuſetzen ſoll: ſo drüken ſie ſich nicht ſchiklich aus. Wer würde ſagen, daß der den Cicero verſchönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von dieſem Redner geborget, aber ihm, da ſeine Abſicht bey dem Gebrauch deſſelben etwas von der Abſicht, die der Römer hatte, verſchieden iſt, eine andere Wendung gegeben, oder etwas darin weggelaſſen hätte? Wo ſoll der Künſtler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber ſeinen Gegenſtand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantaſie: ſo muß er, wenn er volle Würkung thun ſoll, durch die Geſchicklichkeit des Künſtlers, wie ein natürlicher Gegenſtand erſcheinen. Es muß darin, wie in der Natur ſelbſt, alles paſſend, ungezwungen, genau zuſammenhangend und wahr ſeyn. Hierüber aber wird im nächſten Artikel mehr vorkommen.

*) S. Ideal.

* *

Von der Natur überh. handelt der VIte Abſchn. in J. Riedels Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſ. — Von der vorzüglichen Wahl der ſchönen Natur in Gegenſtänden der Mahlerey und der Dichtkunſt und von der Antike und der ſchönen Natur die 3te und 6te der Hagedornſchen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 32 und 67. —

Natürlich.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Beywort giebt man den Gegenſtänden der Kunſt, die uns ſo vorkommen, als wenn ſie ohne Kunſt, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade ſo in die Augen fällt, als ſähe man die vorgeſtellte Sache in der Natur; eine dramatiſche Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunſt veranſtaltetes Schauſpiel ſieht; eine Beſchreibung, die Vorſtellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir ſie geſehen hätten; der Geſang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenſchaften durchdrungenen Perſon: — alles dieſes wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbeſondere das Ungezwun-

zwungene, Leichtfließende in Darſtellung einer Sache mit dieſem Worte bezeichnet; weil in der That alles was die Natur unmittelbar bewürkt, dieſen Charakter an ſich hat. Daher kann man auch einen Gegenſtand natürlich nennen, den der Künſtler nicht aus der Natur genommen, ſondern durch ſeine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunſt nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, ſondern ſo da iſt oder ſo geſchieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menſchen natürlich, der ſich in ſeinen Reden, Gebehrden, Bewegungen, mit vollkommener Einfalt, ohne alle Nebenabſichten, ganz ſeinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewiſſe gelernte Weiſe handeln müſſe.

Das Natürliche iſt eine der vorzüglichſten Eigenſchaften der Werke der Kunſt; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das iſt, was es ſeyn ſoll, und weil dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich die Kraft hat, uns zu gefallen. Dieſe beyden Sätze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der ſchönen Künſte macht es nothwendig, daß uns Gegenſtände vorgehalten werden, die uns intereſſiren, die unſre Aufmerkſamkeit feſſeln, und denn die beſondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun iſt zwiſchen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menſchlichen Gemüth eine ſo genaue Harmonie, als zwiſchen dem Element, darin ein Thier zu leben beſtimmt iſt, und dem Bau ſeines Körpers: die Natur hat unſere Sinnen, und die Empfindſamkeit, daraus alle Begierden entſtehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenſtänden, die uns intereſſiren ſollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur ſelbſt für uns gemacht ſind. Will man uns Gegenſtände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künſtler dieſes erreicht, je gewiſſer kann er die geſuchte Würkung von ſeinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts ſchimäriſches, nichts phantaſtiſches, der Natur widerſtreitendes vorlegen ſoll, ſondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenſtände ganz natürlich ſeyn müſſen, um die völlige Würkung zu thun. Sie müſſen uns täuſchen, daß wir ihre Würklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Geſicht hält, und ſich anſtellt, als ob man weinte; aber erwachſene Menſchen würden dabey den Betrug bald merken. Dieſe zu täuſchen erfodert eine genaue Nachahmung des Weinens.

Daher geſchieht es gar oft, beſonders im Schauſpiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter oder von der ſchlechten Vorſtellung des Schauſpielers, eine der abgezielten gerad entgegenſtehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen ſollte, und verdrießlich wird, wo man ſollte luſtig ſeyn. So ſehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künſtlichen Gegenſtände vernichten. Es geſchiehet in dem Leben nicht ſelten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unſchiklicher und unnatür-

licher Umſtand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieſes bey blos nachgeahmten Scenen dieſer Art geſchehen? Darum erfodert das Drama vornehmlich die höchſte Natur, ſowol in der Handlung ſelbſt, als in der Vorſtellung, da der geringſte unnatürliche Umſtand alles ſo leicht verderbt.

Aber auch ohne Rükſicht auf die der Natur des Gegenſtandes angemeſſene Würkung, hat das Natürliche an ſich eine äſthetiſche Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenſtand, der in der Natur keines Menſchen Aufmerkſamkeit nach ſich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunſt ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben *). Da das Intereſſe des Künſtlers erfodert, daß ſein Werk gefalle, ſo muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber höchſt ſchwer iſt dieſer Theil der Kunſt: denn in den meiſten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von ſo kleinen und im einzeln beynahe ſo unmerklichen Umſtänden ab, daß der Künſtler ſelbſt nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechiſche Mahler nach vielen vergeblichen Verſuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth geſetzten Pferdes natürlich vorzuſtellen ſey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinſel gegen das Gemählde warf, bewürkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend geweſen. Die völlige Erreichung des Natürlichen ſcheinet allerdings das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn.

In Handlungen, die ſich zur epiſchen und dramatiſchen Poeſie ſchiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflöſung oft durch eine Menge kleiner Umſtände beſtimmt, die zuſammengenommen das Ganze bewürken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder ſetzet er einen falſchen an die Stelle eines wahrhaften, ſo wird alles natürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er ſchwerfällig, od. verworren. Darum iſt es ſo ſchwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge franzöſiſcher Schauſpiele werden gleich vom Anfang ſchwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verſchiedenes bemerken zu laſſen, wodurch das folgende natürlich werden ſollte. Es iſt nicht genug, daß im Drama alles da ſey, was die Folge der Handlung beſtimmt; es muß auf eine ungezwungene Weiſe da ſeyn. Dieſes wußten Sophokles und Terenz am vollkommenſten zu veranſtalten. Euripides aber wird nicht ſelten durch die Ankündigung des Inhalts in den erſten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenſchaften iſt das Natürliche oft ungemein ſchwer zu erreichen. Entweder ſind gewiſſe charakteriſtiſche Züge für ſich ſchwer zu bemerken, oder es iſt ſchwer, ſie, ohne ſteif zu werden, zu ſchildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieſer Art nur großen Meiſtern. Unter unſern einheimiſchen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieſer ſittlichen Gegenſtände ſo vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopſtoken, noch Geßnern ihr Verdienſt hierin ſtreitig machen. In Leidenſchaften iſt Shakeſpear vielleicht von allen Dich-

*) S. Aehnlichkeit.

Dichtern der glüklichſte Schilderer. Ueberhaupt aber können in Abſicht auf das Natürliche in allen Arten der dichteriſchen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muſter vorgeſtellt werden. In zärtlichen Leidenſchaften aber ſteht Euripides keinem nach.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne vorher eine wichtige hier einſchlagende Materie zu berühren. In ſittlichen Gegenſtänden giebt es eine rohere und eine feinere Natur: jene herrſcht unter Völkern, bey denen die Vernunft ſich noch wenig entwikelt hat; dieſe zeiget ſich in ſehr verſchiedenen Graden nach dem Maaße, nach welchem die Künſte, Wiſſenſchaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen ſittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenſchaften eines Hurons ſind weit heftiger, ſeine Unternehmungen kühner, als ſie in ähnlichen Umſtänden bey einem Europäer ſind. So ſind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrüklicher, als man itzt unter uns iſt. Seit kurzem ſcheinen einige deutſche Dichter und Kunſtrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetiſchen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir ſchon an einem Ort *) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den beſondern Zwek ſeines Werk wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenſtände darnach zu beſtimmen. Iſt es ſeine Abſicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren ſollen: ſo mag er immer den Stoff aus der roheſten Natur nehmen; wir werden ſeine Schilderungen mit Vergnügen ſehen, und ſie werden uns zu verſchiedenen Betrachtungen über die menſchliche Natur Gelegenheit geben; ſo wie die Erzählungen der Reiſebeſchreiber, die unter die wildeſten Völker gerathen oder in die außerordentlichſten Unglüksfälle geſtürzt worden ſind, uns in Erſtaunen ſetzen, und mancherley Betrachtungen veranlaſſen. Wir werden ſolche Gedichte leſen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Oßians und Theokrits leſen. Aber ſo bald der Dichter nicht blos intereſſant, ſondern nützlich ſeyn will: ſo muß er bey der Natur bleiben, wie ſie ſich unter uns zeiget. Es iſt ſchwerlich abzuſehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäiſchen Schaubühne haben könnte, deſſen handelnde Perſonen Caraiben, oder Huronen in ihrer wahren, höchſt kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philoſophen, der gerne den Menſchen in ſeiner roheſten Natur vollkommen gut geſchildert zu ſehen wünſchet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieſes liegt außer dem Zwek der ſchönen Künſte.

Ich weiß wol, daß man die franzöſ. Tragödiendichter durchgehends darüber tadelt, daß ſie griechiſchen Helden franzöſiſche Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerſpiele würden darum noch nicht beſſer ſeyn, wenn ſie einen Agamemnon und andre Perſonen aus jener Zeit nach der Wahrheit ſchilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs ſelbſt, der ſich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht ſchiket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geſchmak verfeinert hat, je mehr müſſen auch die

*) S. Nachdruk.

die Werke der Kunſt dieſe Stimmung haben, wenn ſie einen der Kunſt anſtändigen Zwek erreichen ſollen.

Von dem Natürlichen überhaupt handelt Gäng in ſ. Aeſthetik, S. 251 u. f. — Eine Abhandlung über das Natürliche in der Dichtkunſt, findet ſich in dem Neuen gemeinnützigen Magaz. Bd. 3 S. 387. und bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1759. 8. — Du Naturel dans les ouvrages d'eſprit handelt Trublet im 2ten Bd ſ. Eſſais S. 194. Par. 1762. 12. — Feine Bemerkungen über das Natürliche in der Schreibart überhaupt in dem 5ten Kap. des 4ten Buches von Condillac's Kunſt zu ſchreiben, im 2ten Bd. ſeines Unterrichts in allen Wiſſenſchaften S. 484. u. f. der d. Ueberſ. Bern 1777. 8. — — In Anſehung der Mahlerey gehört der Aufſatz des de Piles: Du vrai dans la peinture, in ſ. Cour de peinture par principes (S. 23. Amſt. 1766. 12.) wohl hierher. — — Ob Euripides, wie Hr. S. ſagt, dadurch, daß er den Innhalt ſeiner Stücke ankündigen läßt, gerade unnatürlich werde, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn; nur werden die Leſer gut thun, über dieſen Punkt die Leſſingſche Dramaturgie, I. S. 382. Leipziger Nachdruck, zu Rathe zu ziehen, ehe ſie den Dichter verdammen. — —

Nebenpfeiler.

(Baukunſt.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenſtellung ſtehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufſtehen. Die Art, wie ſie angebracht werden, iſt in der im Artikel Bogenſtellung befindlichen Zeichnung zu ſehen. In Bogenſtellungen ſind ſie weſentliche Theile, weil ſie die Bogen unterſtützen müſſen. Sie beſtehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey weſentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, u. dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impoſt genennt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler iſt allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe; der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, ſondern nach der Art eines bloßen Geſimſes gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältniſſe der Nebenpfeiler zu beobachten iſt, kommt in den Artikeln Bogenſtellung und Kämpfer vor.

Nebenſachen.

(Schöne Künſte)

Sind Sachen, die in Werken der Kunſt der Hauptſache, wodurch die abgezielte Vorſtellung würklich erwekt wird, noch beygefügt werden. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die handelnden Perſonen die Hauptſache: ſie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erweken die Vorſtellung der Handlung, die der Zwek des Mahlers war. Was zur Scene gehört, iſt Nebenſache. Im Drama ſind die Perſonen, ohne welche die Handlung nicht vollſtändig könnte verrichtet werden, ihre Charaktere, Anſchläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache ſeine Beſtimmung bekommt, die Hauptſachen. Der Ort, wo die Handlung geſchieht, die Perſonen, die in der Natur der Handlung, in den Verwiklungen, Aufläſungen und im Ausgang derſelben nichts ändern, ſind Nebenſachen.

Es iſt eine Hauptregel, die man jedem Künſtler vorſchreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß ſie durch Nebenſachen die Würkung der Hauptſachen nicht ſchwächen ſollen. Dieſes geſchieht aber allemal, wenn die Nebenſachen hervorſtechend oder durch irgend etwas ſo merkwürdig ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abziehen. So wie eine ſchöne Perſon ſich ſchadet, wenn ſie in einem Putz erſcheinet, der das Auge vorzüglich anloket, daß die Luſt, die ihr weſentliche Schönheit zu betrachten, geſchwächt wird: ſo geht es auch mit den Werken der Kunſt. Es giebt Portraitmahler, die gewiſſe Nebenſachen in der Kleidung, oder dem, was zum Putz gehöret, mit ſo großem Fleiß bearbeiten, oder ſo hervorſtechend anbringen, daß die Aufmerkſamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptſache, dem Geſicht und der Stellung der Perſon entzogen wird.

Der Künſtler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, ſehr wohl, wenn er ſich gar aller Nebenſachen, außer denen, wodurch die Hauptſachen vortheilhafter erſcheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüßiges in ihre Werke bringet. **Gerade ſo viel, als genug iſt:** ſollte die Maxime jedes Künſtlers bey Erfindung und Bearbeitung ſeines Stoffs ſeyn. Der Dichter, der zu einer Vorſtellung gerade ſo viel Begriffe zuſammmengeſtellt hat, als zu Erreichung des Zweks nöthig waren, ſoll nichts mehr zur Zierrath einfliken. Der dramatiſche Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Perſonen zuſammengebracht hat, ſoll nie auf mehrere denken, um die Schaubühne anzufüllen, vielweniger um Zwiſchenſcenen anzubringen.

Bisweilen ſcheinet es zwar, daß die Nebenſachen nothwendig ſeyen, um den Hauptſachen mehr Zuſammenhang oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künſtler es in der Anlage der Hauptſachen verſehen hat. Der Mahler, der die Anordnung ſeines Gemähldes nicht mit genugſamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich oft finden, daß es eine Gruppe von Nebenſachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über ſeine Anordnung hätte ihn vielleicht eine ſolche finden laſſen, die ihn dieſer Nebenſachen überhoben hätte.

So findet man oft in dramatiſchen Stüken, daß dem Dichter bey ſeinem Plan und bey ſeiner Anordnung Nebenperſonen nöthig geweſen, die dem Zuſchauer gewiſſe Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht ſo verſtändlich wäre. Aber vielleicht iſt dieſe Nothwendigkeit eben aus Mangel einer ſchiklichen Anordnung entſtanden.

Wie dem aber ſey, ſo muß der Künſtler ſorgfältig darauf bedacht ſeyn, die ihm nöthigen, Nebenſachen ſo zu ſtellen und zu bearbeiten, daß ſie nicht mehr würken, als ſie würken ſollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch ſehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebenſachen allemal mit überlegter Nachläßigkeit bearbeitet haben, damit ſie das Auge nicht zu ſehr anlokten. Sicherer aber iſt es, wenn man ſie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichſten ſind die Nebenſachen, die zur Hauptſache gar nichts beytragen, oder blos da ſind, um das Magere, das in der Hauptſache auffällt, durch irgend etwas zu erſetzen. So ſiehet man in ſo vielen Comödien Bediente oder andere Nebenperſonen, und ſo manche von ihnen geſpielte Zwiſchenſcenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptſache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte ſein Unvermögen durch die Hauptſache hinlänglich zu intereſſiren, und warf ſolche Nebenſachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauſpiel ſelbſt kommen in der Kleidung der Perſonen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebenſachen vor. Auch da iſt es höchſt nöthig, ſie nicht glänzend oder hervorſtechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptſachen verdunkelt werde.

* *

Zu dieſem Artikel gehört, in Rückſicht auf Mahlerey, was Laireſſe, im 3ten und 4ten Kap. des 6ten Buches ſeines großen Mahlerbuches, von der Stoffirung der Landſchaften, und von dem unbeweglichen Beywerke, ſowohl Gräbern und Tomben, als Häuſern, Gärten und dergleichen; und im 6ten Kap. des 7ten Buches, Von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenen Ständen ſagt. — — Von Nebenperſonen in der Komödie (perſonnes acceſſ.) handelt Cailhava, im 2ten Bde. Kap. 30 und 40 ſ. Art. de la Comed.

Neu.

(Schöne Künſte.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art ſie auch ſeyen, haben wenig Kraft die Aufmerkſamkeit zu reizen; man begnüget ſich einen Blik darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollſtändigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenſtand würklich zu ſehen, oder ſich ſeiner blos zu erinnern. Selbſt Empfindungen, deren man gewohnt iſt, verlieren ungemein viel von ihrer Stärke. Was uns aber neu iſt, reizt die Aufmerkſamkeit; ein Blik iſt nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menſchlichen Geiſte angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas geſehen haben, ganz zu ſehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder ſelten gefühlt haben, erwekt bey ſolchen Gelegenheiten ein Beſtreben der Vorſtellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenſtand intereſſant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unſre Vorſtellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenſtänden miſchen ſich unter das Bild der Sache auf den erſten Anblik viel Nebenvorſtellungen, deren wir ebenfalls gewohnt ſind. Daher entſteht im Ganzen eine ungemein ſtark vermiſchte u. deswegen verworrene Vorſtellung, in welcher nichts genau beſtimmt iſt. Das Neue kann keine, oder nur wenige Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerkſamkeit dabey nicht zerſtreuet, und man iſt im Stande, das Bild oder den Begriff des neuen Gegenſtandes ſehr beſtimmt zu faſſen.

Darum iſt das Neue ſchon an ſich äſthetiſch, weil es die Aufmerkſamkeit reizet, ſtärkeren und be-

beſtimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derſelben Art. Nur ganz fremd muß es nicht ſeyn; weil dieſes nicht leicht oder geſchwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenſtände, die wir mit keinen bekannten derſelben Art vergleichen können, reizen oft gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man ſie gehörig faſſen, oder erkennen werde: ſie ſind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; ſie liegen außer dem Bezirk unſrer Vorſtellungskraft.

Aus dieſer allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künſtler die Regel ziehen, daß es nothwendig ſey in jedem Werk des Geſchmaks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie ſo oft gelehrt wird, damit man überraſcht und in Verwundrung geſetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überraſcht ſeyn; ſondern weil dieſes ein nothwendiges Mittel iſt, die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich iſt, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenſtandes ſelbſt, indem der Künſtler uns einen würklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. ſ. f. vorſtellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgeſtellt wird: der Geſichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu ſeyn. Der Künſtler muß immer ſeinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorſtellt, die Aufmerkſamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu ſeyn, abmeſſen. Wenn ein bekannter Gegenſtand, ein bekannter Gedanke gerade der beſte zum Zwek iſt, ſo wäre es nicht nur umſonſt, ſondern ſchädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es iſt oft genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgeſtellt werden, oder wo auch dieſes nicht nöthig iſt, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerkſamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu ſeyn, kann leicht auf Ausſchweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraſchung durch das Neue, ſondern die lebhafte Vorſtellung des Nützlichen der Zwek der ſchönen Künſte ſey. Das Neue iſt deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug iſt. Selbſt da, wo es auf die bloße Beluſtigung ankom̃t, iſt es nicht ſelten angenehmer, einen bekannten Gegenſtand in einem ganz neuen Lichte zu ſehen, als einen völlig neuen vor ſich zu finden. Die unmäßige Luſt zum Neuen entſteht oft blos aus Leichtſinn. So müſſen Kinder immer neue Gegenſtände des Zeitvertreibes haben, weil ſie nicht im Stande ſind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Leſen nöthig hat, der weiß nicht zu leſen, und das Neue nützet ihm ſo wenig, als das Alte. Es kommt alſo bey Werken des Geſchmaks nicht darauf an, wie neu, ſondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenſtand ſey; weil das Neue nicht der Zwek, ſondern nur eines der Mittel iſt.

Man kann ſehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn ſie nur mit neuer Kraft geſagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weiſe vortragen, tödtet alle Würkung, und iſt gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der ſchönen Künſte

am meiſten entgegen iſt, und davor der Künſtler ſich am meiſten in Acht zu nehmen hat. In dieſen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich ſieht man, daß die wichtigſten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringſten Eindruk wiederholt werden; weil man ſie in ſo ſehr gewöhnlichen Worten und in ſo ſehr abgenuzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß ſie, ſo fürtrefflich ſie an ſich ſelbſt iſt, ihre Kraft völlig verlieret, wenn ſie zu gefällig worden iſt; weil man ſie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: ſo bald man ihrer zu ſehr gewohnt iſt, giebt man ſich die Mühe nicht mehr, die nöthig iſt, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone ſtehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden ſollte, weil man vorausſetzet, daß man es empfinde. Darum iſt es ſchlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunſt jeder Theil, wenigſtens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerkſamkeit reizendes, an ſich habe.

Ohne Zweifel entſtehet aus dieſer Nothwendigkeit das Uebel, daß die ſchönen Künſte, wenn ſie eine Zeitlang im höchſten Flor geſtanden, bald hernach ausarten. Es ſcheinet, daß das Genie ſich erſchöpfe, und daß das mit gutem Geſchmak verbundene Neue ſeine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meiſter, um neu zu ſeyn, auf Wendungen, die zu ſehr gekünſtelt ſind, und dadurch wird der Geſchmak allmählig verdorben. Man hat ſich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man ſucht neu zu ſeyn.

Das Verdienſt, oft etwas Neues vorzuſtellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe ſich erwerben, die ſich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu ſehen, nach eigenen Grundſätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Menſch hat ſeine Art zu ſehen, aber nicht jeder getraut ſich ſelbſt zu urtheilen. Mancher ſieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und ſucht ihm ſo nahe zu kommen, als möglich iſt. Dieſes iſt aber nicht der Weg neu und Original zu ſeyn. Es ſcheinet, daß dieſe Furcht ſich ſo zu zeigen, wie man iſt, in Deutſchland ſehr viel gute Köpfe ſchwäche. Mancher iſt weit ſorgfältiger, ſein Werk dem vorgeſetzten Muſter ähnlich, als nach ſeiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künſtler muß ſich ſo lang im Denken, Empfinden und Beurtheilen geübet haben, daß er in dieſen Dingen ſeiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch ſeine Grundſätze und ſeine Art zu empfinden mit andern ſo genau verglichen, und denn auf alle Weiſe auf die Probe geſtellt haben, daß er ſich ſelbſt überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieſes erhalten, ſo habe er den Muth, ſeine Art zu denken ungeſcheut an den Tag zu legen, ohne ſich ängſtlich umzuſehen, ob ſie mit der gewöhnlichen Art andrer Menſchen übereinkomme. Fühlet er ſelbſt, daß das, was er gemacht hat, richtig und zwekmäßig iſt: ſo bekümmere er ſich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenſtänden neue Gedanken zu haben, iſt nothwendig, daß man ſelbſt bey täglich vorkommenden Sachen ſeinen Beobachtungsgeiſt, ſeinen Geſchmak und ſeine Beurtheilung eben ſo anſtrenge, als wenn ſie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenſtände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt ſind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weiſe Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein ſolcher iſt jeder wahre Künſtler, bleibet dabey nicht ſtehen. Er prüft ſein Urtheil und erforſcht den wahren Grund ſeiner Empfindung; er ſucht einen neuen Geſichtspunkt, die Sache anzuſehen, ſetzet ſie in andre Verbindung, und ſo entdeket er gar oft eine ganz neue Art, ſich dieſelbe vorzuſtellen.

Außer dieſem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel beſondere, die man durch aufmerkſame Betrachtung der Werke guter Künſtler leicht kennen lernt. Für den Redner und Dichter hat **Breitinger** im I. Theile ſeiner **critiſchen Dichtkunſt** verſchiedene angezeiget, und mit Beyſpielen erläutert. Auf eine ähnliche Weiſe könnte man auch für andere Künſte die beſondern Mittel oder Kunſtgriffe neu zu ſeyn angeben. So findet man, daß ein Tonſetzer einem ſehr gewöhnlichen melodiſchen Satz durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Anſehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geſchichte behandeln, die ſchon tauſendmal vorgeſtellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumſtände, ſtellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Geſichtspunkt vor u. ſ. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umſtändliche Betrachtung der Mittel einlaſſen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künſtler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er verſuche von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form ſeiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige franzöſiſche Form derſelben von Zeit zu Zeit verlaſſen, und einige nach engliſcher Art eingerichtet hat. Aber es ſind noch andre Formen möglich, wodurch der comiſchen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonſetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen, da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt, zu ſeyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen ſich ſo ſehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptſtimme ſich allein wird hören laſſen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künſteleyen erſcheinen, und wo Schlüſſe erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig ſind. Unſere Dichtkunſt hat ungemein viel gewonnen, ſeitdem zuerſt Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopſtok neue Formen und neue Versarten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in dieſem beſondern Fache der Dichtkunſt alle neuern Nationen, und es iſt zu wünſchen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten verſuchen.

❧ ❧

„Ueber das Beſondre und die Neuheit,“ hat F. L. von Hopfgarten, Leipz. 1772. 8. eine eigene, aber nicht viel ſagende Abhandlung drucken laſſen. — — Näher gehören hier der 5te Abſchn S. 106. im 1ten Th. von Breitingers Dichtkunſt — Das 6te Kap. aus Home's Elements of Criticism, Bd. 1. S. 255. 4te Ausg. — Der 1te Abſchn. des 1ten Theiles von Gerards Verſuch über den Geſchmack, S. 4. der deutſchen Ueberſ. — Der XIte Abſchn. S. 155. aus J. Riedels Theorie der ſch. Künſte und Wiſſenſch. — Die 19te der Prieſtleyſchen Vorleſungen, S. 151. d. Ueberſ. — Der 9te Abſchn. S. 355. in J. C. Königs Philoſ. der ſchönen Künſte. — Der 2te Abſchnitt des 2ten Hauptſt. von Gängs Aeſthetik, S. 267. — De eo quod rei novitas in animis hominum efficit, drey Abhandl. von Aug. Frd. Boeck, Tub. 1781-1783. 4. und ein Supplem. dazu, ebend 1786. 4. — — Von der Neuheit und dem Unerwarteten in der Gartenkunſt, handelt Hr. Hirſchfeld in ſeiner Theorie derſelben Bd. 1. S. 177. —

Niederſchlag.

(Muſik.)

Die erſte Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktſchlagen den Anfang jedes Takts mit Niederſchlagen der Hand, oder des Fußes bezeichnen. Die Alten thaten daſſelbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis (der Aufſchlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange mit dem Niederſchlag an, bedeutet alſo, daß der erſte Takt des Stüks vollſtändig ſey, und daß das Stük gleich den erſten Ton mit Nachdruk hören laſſe *).

Weil die mit dem Niederſchlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, ſo ſind auch die auf dieſe Zeit fallenden Diſſonanzen von ſtärkerer Würkung, als die, welche im Aufſchlag gehört werden. In dieſem Falle befinden ſich auch die Vorhalte **), mit denen zum Ausdruk das meiſte auszurichten iſt, weil ſie allezeit auf den Niederſchlag fallen, da die weſentliche Septime ſowol im Aufſchlag, als im Niederſchlag vorkommt.

Niedrig.

(Schöne Künſte.)

Wenn man dieſes Wort bey Gegenſtänden des Geſchmaks braucht, ſo verſtehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geſchmak des Pöbels iſt, nicht in ſo fern es einfach und ohne Kunſt iſt, ſondern in ſofern es Menſchen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geſchmak und die innern Sinne gelangen, ſo wie die äußern, nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge gerührt zu werden. Wer dieſe Fertigkeit nicht erlanget hat, ſiehet und empfindet nur das Gröbſte, was auch dem Unachtſamſten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das ſind, was ſie in ihrer Art ſeyn ſollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unſchikliches oder Verkehrtes darin iſt. Der Pöbel ſtaunt über

*) S. Takt.

**) S. Vorhalt.

über Pracht, wo er ſie ſieht, wenn gleich weder Geſchmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget ſich ein Menſch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an eine Speiſe, die ſeinen Hunger ſtillt, und überſiehet das Unreinliche darin, wodurch ſie Perſonen von Erziehung ekelhaft ſeyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entſtandene Bedürfniſſe fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen ſich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider iſt: und eben daher kommt es auch, daß ſolche Menſchen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Perſonen von feinem Geſchmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen ſie nicht, und auf einem Geſichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können ſie gar nichts leſen. Erſt dann, wenn Zorn, oder Freude das ganze Geſicht verſtellt, werden ihnen dieſe Leidenſchaften merklich.

Hieraus wird ſich der Charakter des Niedrigen in Gegenſtänden des Geſchmaks leicht beſtimmen laſſen. Man muß ſtufenweiſe von dem Edeln und Feinen, erſt auf das Gemeine, und denn von dieſem auf das Niedrige herabſteigen. Dieſes tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art ſeyn ſoll, würklich ſeyn, iſt traurig, freudig, zärtlich, oder luſtig; aber es iſt es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymiſchung ſolcher Umſtände, die den feinern Geſchmak beleidigen. Wolanſtändigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältniſſe, und was zum Feinen der Form gehört, ſind Sachen, worauf der Pöbel nicht ſieht; darum finden ſie ſich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze ſind Zoten, das Luſtige wild und ausgelaſſen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenſchaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geſchmaks iſt das Niedrige überhaupt ſorgfältig zu vermeiden; doch ereignen ſich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen iſt. Man kann hierüber dem Künſtler keine ſichrere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk ſeines Zweks eingedenk zu ſeyn. Bey ernſthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun iſt, Geſinnungen und Entſchließungen einzuflößen, das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künſtler die Abſicht hat, ſeine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige ſchlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den ſchönſten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künſtler beſtändig daran denken, daß er für Perſonen von Geſchmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerkſamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unſre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von ſcherzhaftem Inhalt, wobey man ernſthafte Abſichten hat, iſt das Niedrige zu brauchen. Kein Menſch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf ſich deuten; er wird vielmehr glau-

ben, daß man ihn blos damit beluſtigen wolle *).

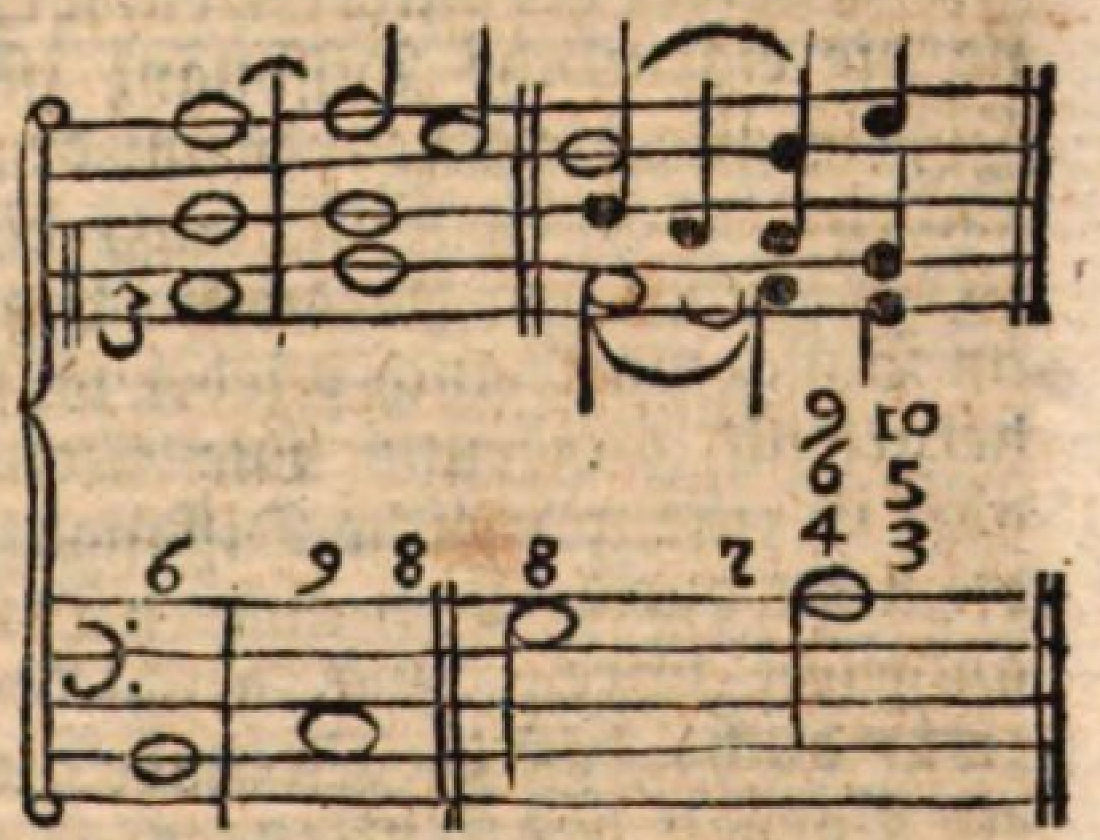
Darum wollen wir doch das niedrig Comiſche, wenn es nur würklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Poſſenſpiel übertrieben iſt, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in ſo fern es blos zur Beluſtigung dienet, hat auch ſeine Zeit, und dieſes Lachen wird gar oft, auch bey Perſonen von feinem Geſchmak wegen des ungemein abſtechenden Contraſts gegen das, deſſen ſie gewohnt ſind, durch das Niedrigcomiſche, wenn es nur wahrhaftig natürlich iſt, ſicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerſt feinem Geſchmak und ſehr edlem Charakter gekannt, der ſich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hauſe zu ſpeiſen, wo viele Schornſteinfeger ihren täglichen Tiſch hatten, um ſich an den Sitten und den Manieren dieſer Leute zu beluſtigen. Und es iſt ſo ungewöhnlich nicht, daß die feineſten und witzigſten Köpfe bisweilen an dem Niedrigcomiſchen der Schaubühne großes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur ſo gar abgeſchmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichem Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht ſeyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber ſolche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teiniers und Oſtade, und wobey auch das, was dem Pöbel ſelbſt ekelhaft iſt, vermieden wird, ſind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

*) S. Lächerlich III Th.

None.

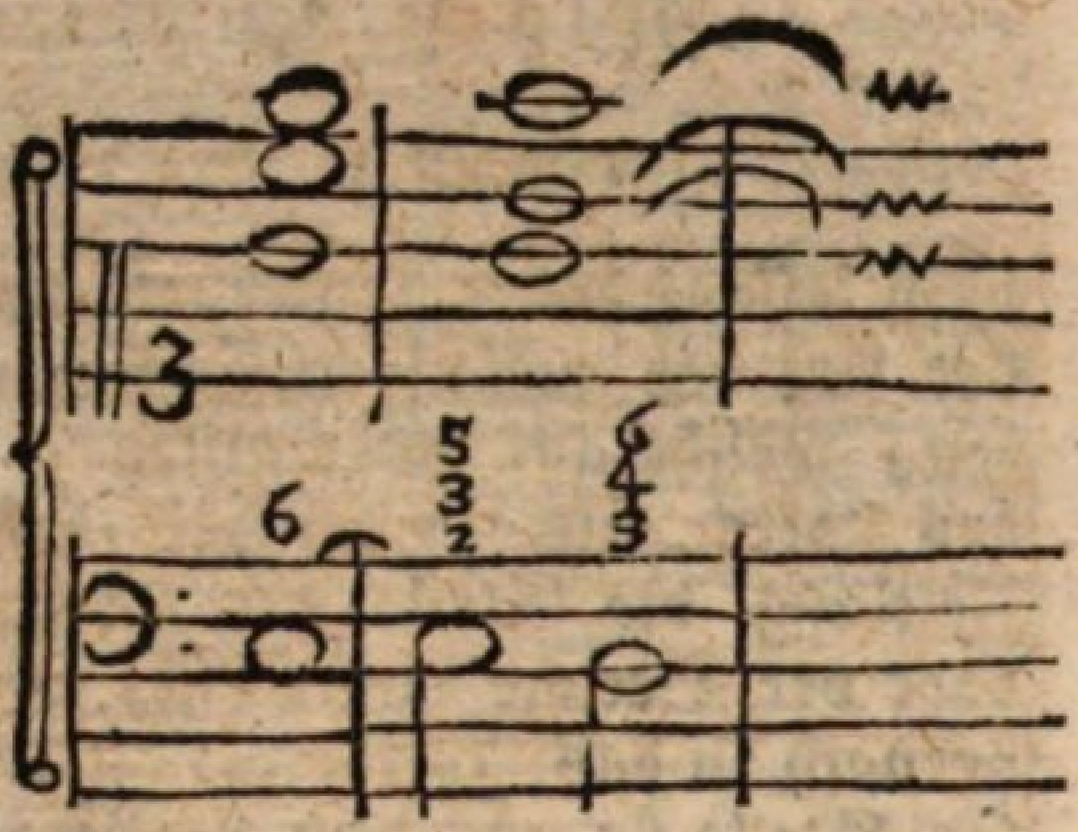
(Muſik.)

Ein diſſonirendes Intervall von der Art der zufälligen Diſſonanzen, welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt, eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an deſſen Stelle ſie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben iſt, herüber geht, wie in dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.

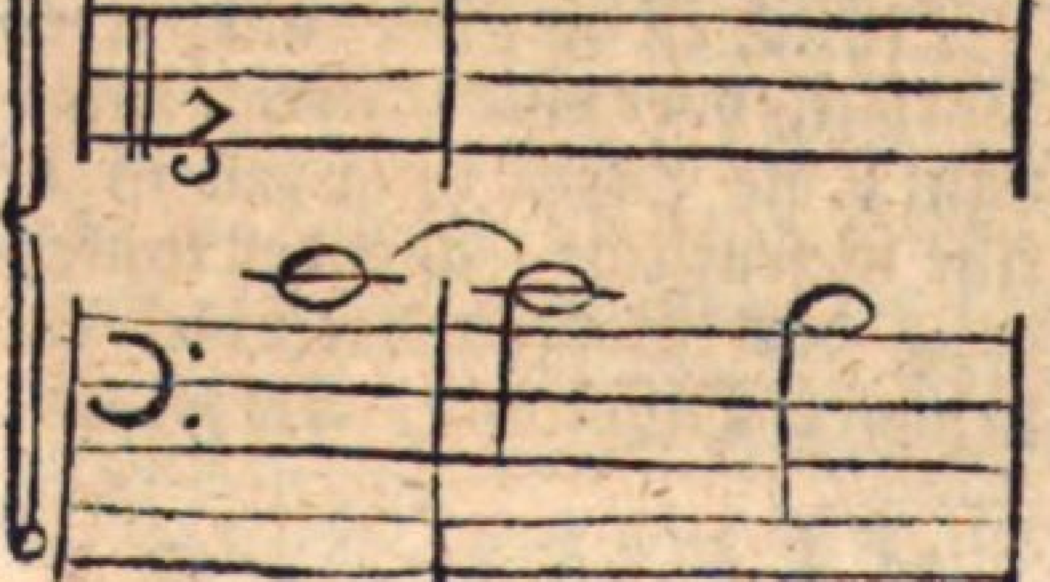


Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieſer Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil ſie in der That die Secunden der erſten oder zweyten Octave des Baßtones ſind. Daher iſt hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum daſſelbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erſtlich iſt die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Diſſonanz; die Scene hingegen iſt oft eine weſentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entſtehende Diſſonanz, wie folgt:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, deſſen Secunde oben vorkommt, der Aufloͤſung halber heruntertreten, weil ſie die eigentliche Diſſonanz iſt. Hier iſt alſo die Secunde nur dem Scheine nach die Diſſonanz, die Zerſtoͤhrung der Harmonie liegt im Baſſe, wo ſie auch wieder muß hergeſtellt werden. Die None aber iſt eine wuͤrkliche Diſſonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgeloͤſt wird. Es geſchiehet zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber iſt ſie von der None daran zu unterſcheiden, daß ſie bey liegendem Baſſe frey anſchlaͤgt, und als ein Durchgang erſcheinet, vermittelſt deſſen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behaͤlt dieſe Eigenſchaft, die ſie von der None unterſcheidet, auch ſo gar wenn ſie wuͤrklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß iſt, wie hier:



Hier iſt der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Baſſes.

Zweytens wuͤrde es unſchiklich ſeyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Aufloͤſung beyde uͤber ſich treten, folglich die Septime in die Octave, ſo geht die None in die Decime, und es wuͤrde ſeltſam klingen, wenn man ſagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der hoͤhere, in die Terz.

So viel von der Benennung dieſes Intervalls; von ſeiner Behandlung wird im folgenden Artikel geſprochen.

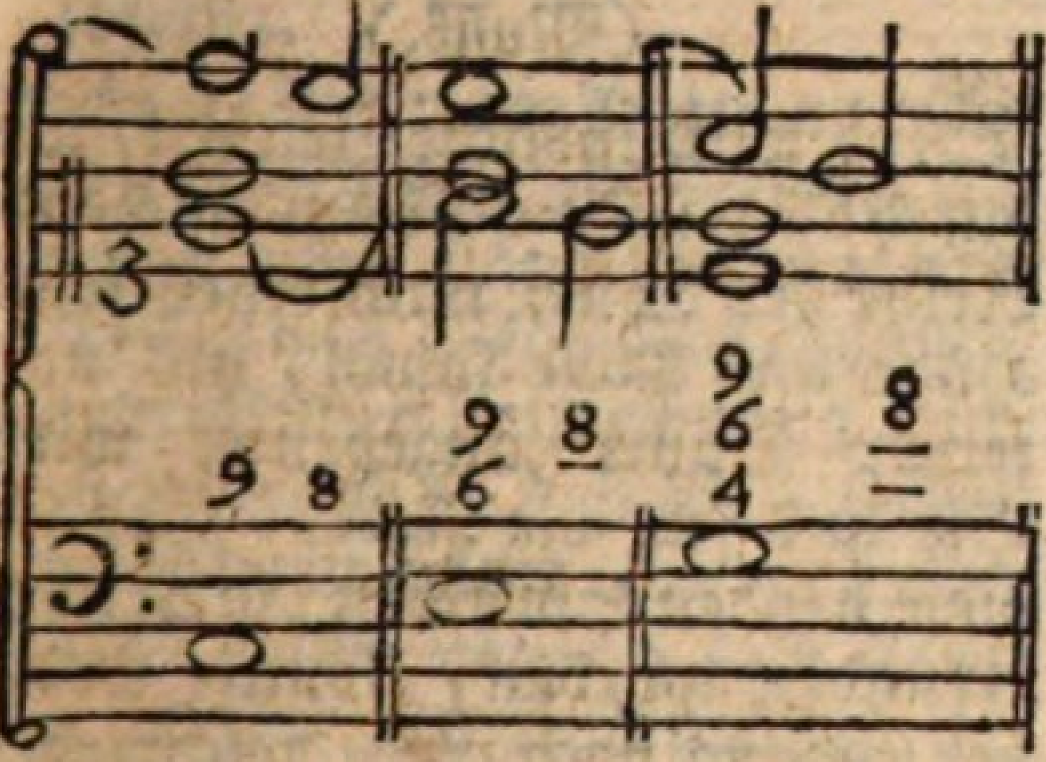
Nonnenaccord.

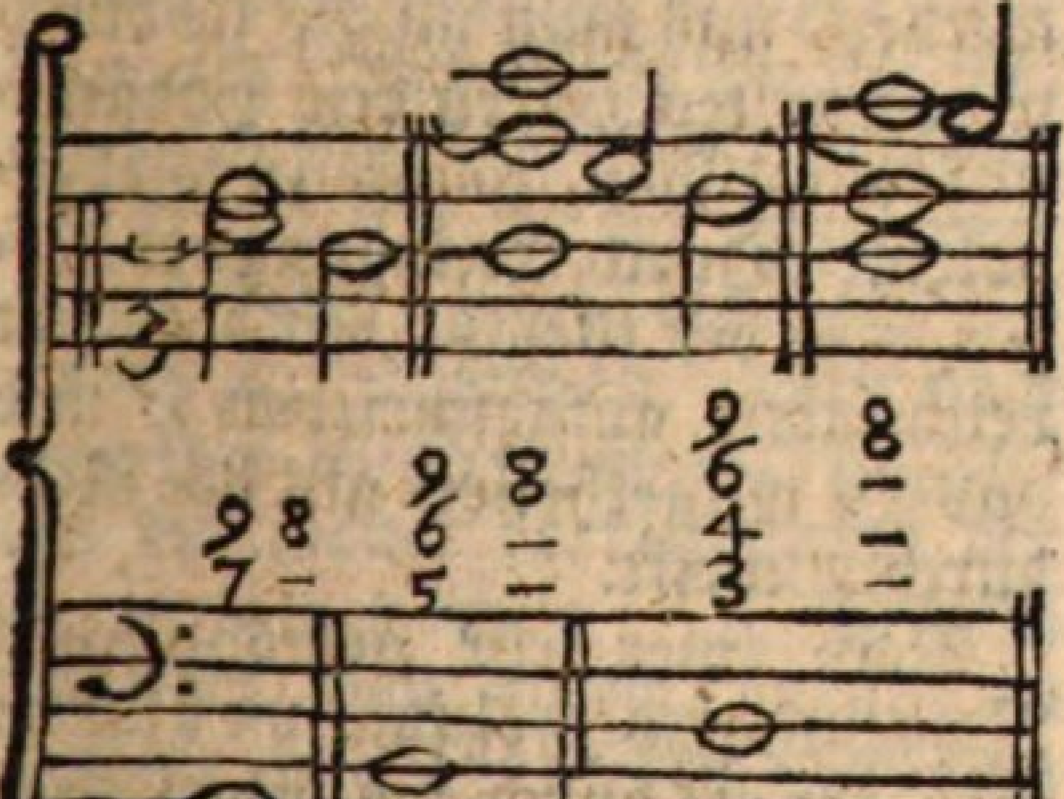
(Muſik.)

Es herrſchet in der Benennung der Accorde noch eine betraͤchtliche Verwirrung, und iſt daher ſehr zu wuͤnſchen, daß bald ein gruͤndlicher Harmoniſte hervortrete, der nach einer leichten und gruͤndlichen Methode die wahren Namen der Accorde beſtimme. Man ſollte z. B. nicht jeden Accord, darin die Septime vorkoͤmt, den Septimenaccord nennen, ſondern dieſen Namen nur dem Accord geben, darin die weſentliche, die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt: ſo ſollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar ſehr verſchieden ſind, mit denſelben Namen belegt werden. Natuͤrlicher Weiſe ſollte jeder Accord von dem Intervall ſeinen Namen be-

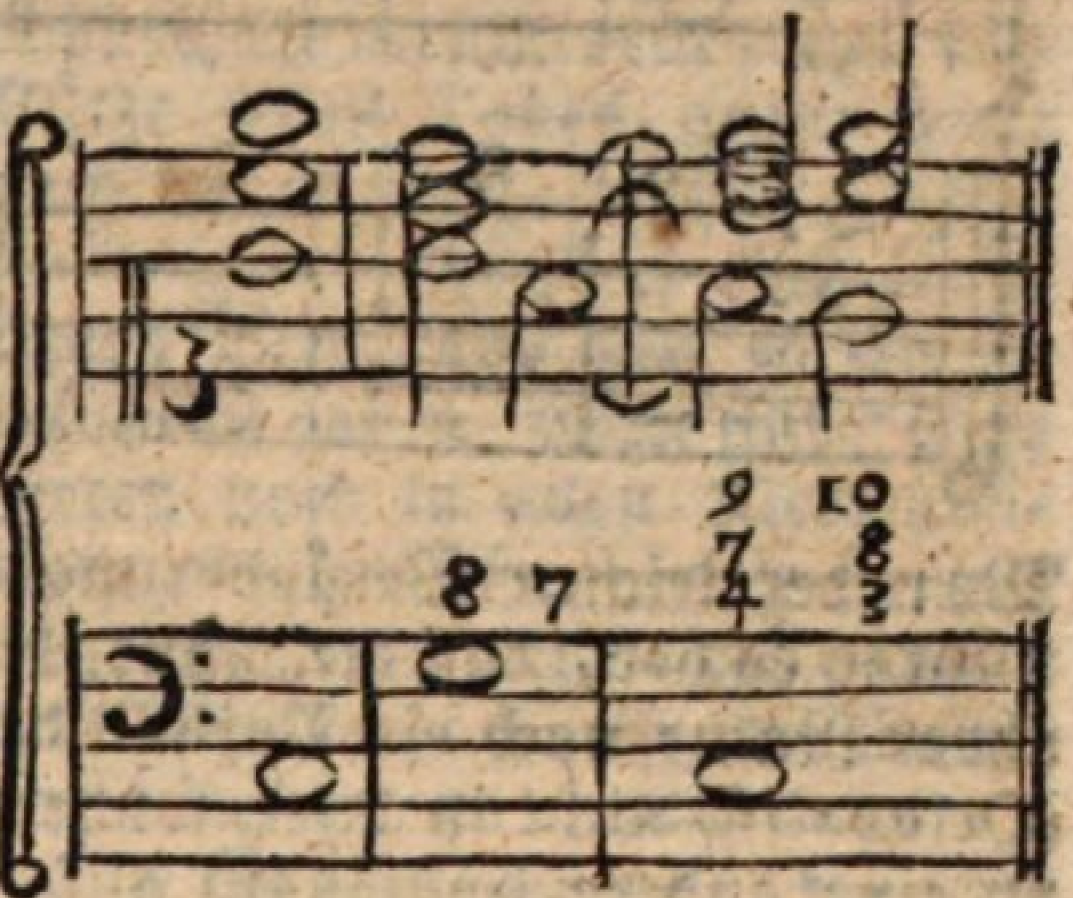
bekommen, welches das vornehmſte oder Hauptintervall darin iſt. Aber dieſe Sache iſt mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß ſie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, ſo giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in ſeinen beyden Verwechslungen, als im weſentlichen Septimenaccord mit ſeinen zwey erſten Verwechslungen, folglich in ſechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt:

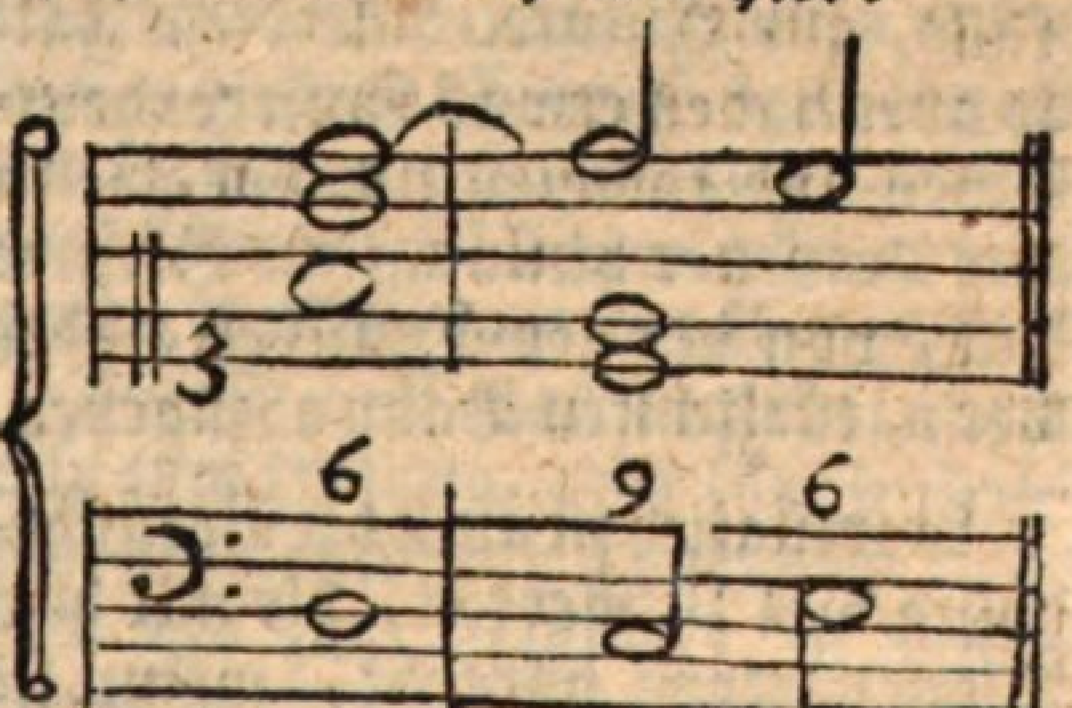




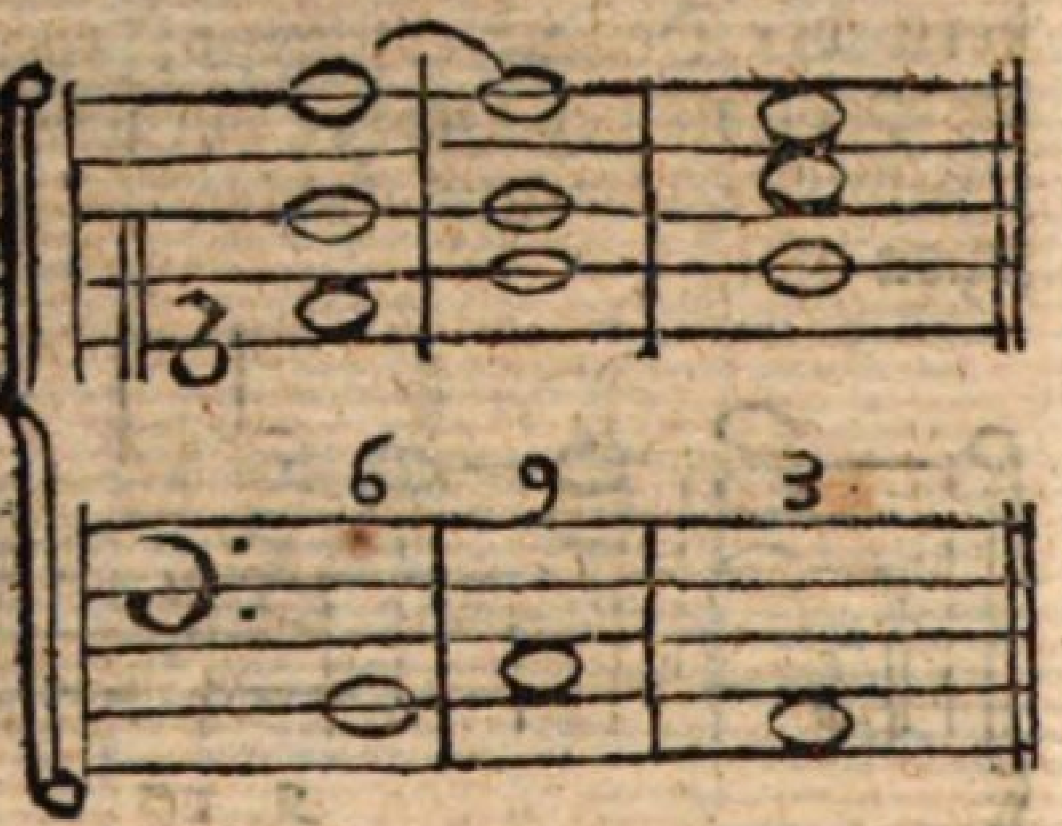
In allen dieſen Fällen aber iſt die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octave, in welche ſie alſo natürlicher Weiſe auf demſelben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyſpiele zu ſehen iſt. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo dieſe Diſſonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, ſondern der Decime erſcheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu ſehen iſt:



Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß ſie vorher auf einer ſchlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflöſung geſchieht natürlicher Weiſe, wie in allen angeführten Beyſpielen, auf demſelben Baßton, auf dem ſie den diſſonirenden Vorhalt ausmacht; doch geſchieht es auch bisweilen, daß bey der Auflöſung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:

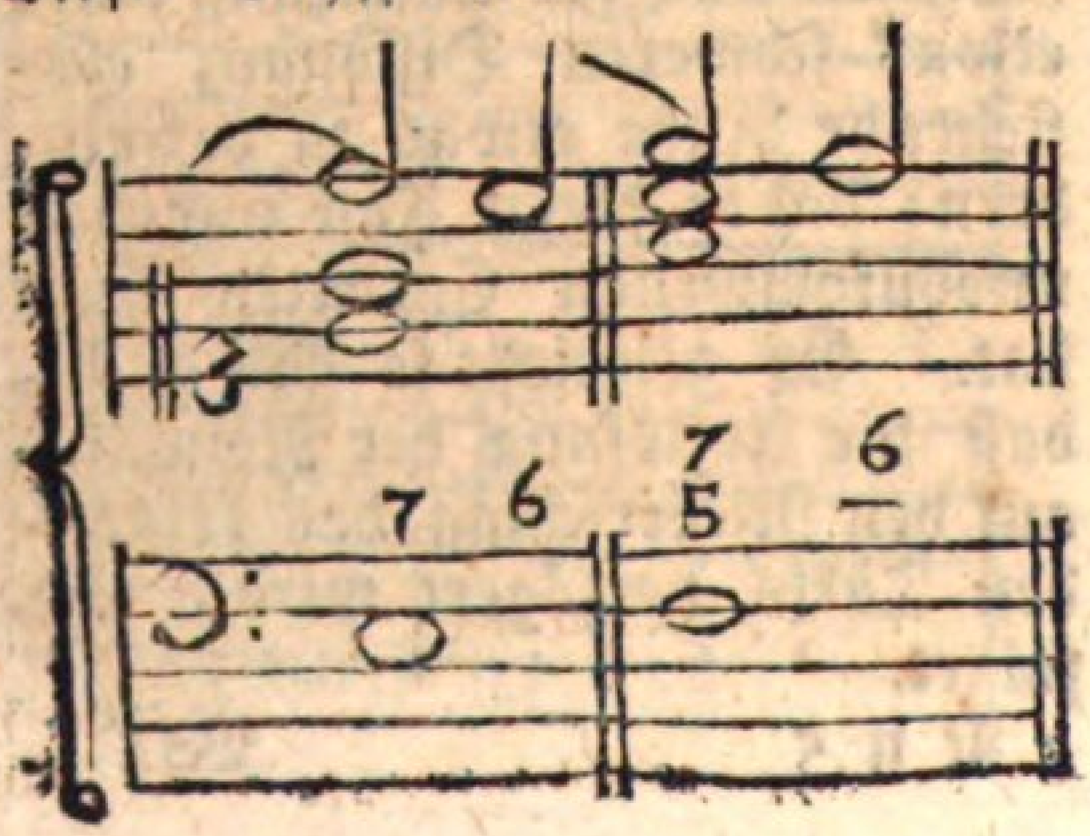


Aber in dieſem und ähnlichen Fällen geſchieht es allemal in der Abſicht, die aus der Auflöſung einer etwas ſchweren Diſſonanz entſtehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieſer Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen ſtatt hat. Es geſchieht ſo gar auch, daß die Auflöſung der None bis auf den Niederſchlag des folgenden Takts verzögert wird, wie folget.



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave iſt, nicht in dieſe, ſondern in eine andere Conſonanz aufgelöſt wird; weil bey dieſen Fällen anſtatt des natürlicher Weiſe eintretenden Baßtones, ein andrer genommen wird, damit das Gehör in ſeiner Erwartung getäuſcht werde. Hier löſet ſich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne ſteiget, wird ſie zur Sexte: auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne ſteiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle dieſe Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonſetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichſten Bahn abzugehen.

Vorzüglich iſt auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn ſie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in dieſen Beyſpielen:



In dem erſten ſollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der weſentlichen Septime und None ſeyn; man hat aber von beyden die erſte Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime zur Quinte worden. Die in dieſen Fällen vorkommende Septime iſt im Grund eine None, und muß auch ſo behandelt werden. Sie löſet ſich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in der Sexte des an ſeiner Stelle genommenen Baßtones auf.

Noten.

(Muſik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonſtük ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe ſowol, als nach ſeiner Dauer angedeutet wird. Sie ſind für die Rede. Ehe für dieſe beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Geſang noch Rede geſchrieben werden, und man mußte ſie durch wiederholtes Hören dem Gedächtniſſe einprägen, um ſie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Geſang mit eben der Leichtigkeit aufgeſchrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer ſehr gewöhnlichen Namensverwechslung verſteht man gar oft durch das Wort Note den Ton ſelbſt, den ſie anzeiget; eine durchgehende Note, will ſagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchſtaben des Alphabets, die ſie, weil bey ihrer Muſik immer ein Text zum Grund lag, über

die

die Sylben des Textes ſetzten. Dieſe Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen ſie geſchrieben waren, beſtimmt. Wer etwas umſtändlich zu wiſſen verlanget, wie die Alten alles, was zum Geſange gehört, durch ſolche Buchſtaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen ſelbſt gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rouſſeaus Wörterbuche *). Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher ſetzen.

d c ♮ c d e d c ♮ a ♮ c d a
Sit nomen Domini benedictum in
GF GG
ſaecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu ſchreiben, findet man beym Pater Martini **).

Erſt in dem eilften Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung wurde der Gruud zu den itzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktinermönch **Guido** aus Arezzo, anſtatt der Buchſtaben, auf verſchiedene parallel in die Queer gezogene Linien bloße Punkte ſetzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er ſtund, zeigte die Höhe des Tones im Syſtem an. Aber noch war kein Unterſchied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein ſchreibet man einem pariſiſchen Doktor und Chorherrn **Johann von Muris** die Verbeſſerung der Aretiniſchen Noten zu, wodurch ſie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekommen haben. Dieſer Doktor ſetzte, um nicht ſo viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im Syſtem ſind, auch zwiſchen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geſchieht; ferner ſetzte er anſtatt der Punkte kleine Viereke, die er verſchiedentlich anders geſtaltete, um dadurch die verſchiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch ſoll er einige Zeichen zur Andeutung der ſchnellen oder langſamen Bewegung des Geſanges erfunden haben. Man findet dieſe Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt ſind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umſtändlicher zu beſchreiben.

Die Verbeſſerungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis ſie die itzt gebräuchliche Form bekommen haben, ſind, ſo viel ich weiß, noch von Niemand nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen iſt, beſchrieben worden.

Damit diejenigen, welche der Muſik unerfahren, und doch begierig ſind, zu wiſſen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenſchaften kann aufgeſchrieben werden, einigen Begriff von dieſer merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerſt muß man merken, daß alle zum Geſang, oder für Inſtrumente brauchbare Töne, vom tiefſten bis zum höchſten, in Anſehung der Höhe in fünf verſchiedene Claſſen, die man Hauptſtimmen nennt, eingetheilt werden. Dieſe Hauptſtimmen heißen, von der tiefſten bis zur höchſten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt und der Diſcant. Jede dieſer Hauptſtimmen begreift zwölf, bis ſechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächſten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe abſteht *), und den

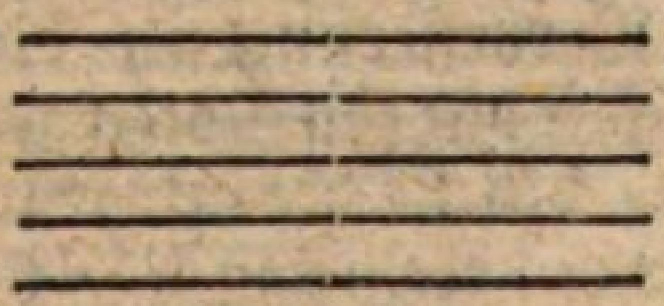
*) Diction. de Muſique Art. Note.

**) Storia della Muſica T. I. p. 178.

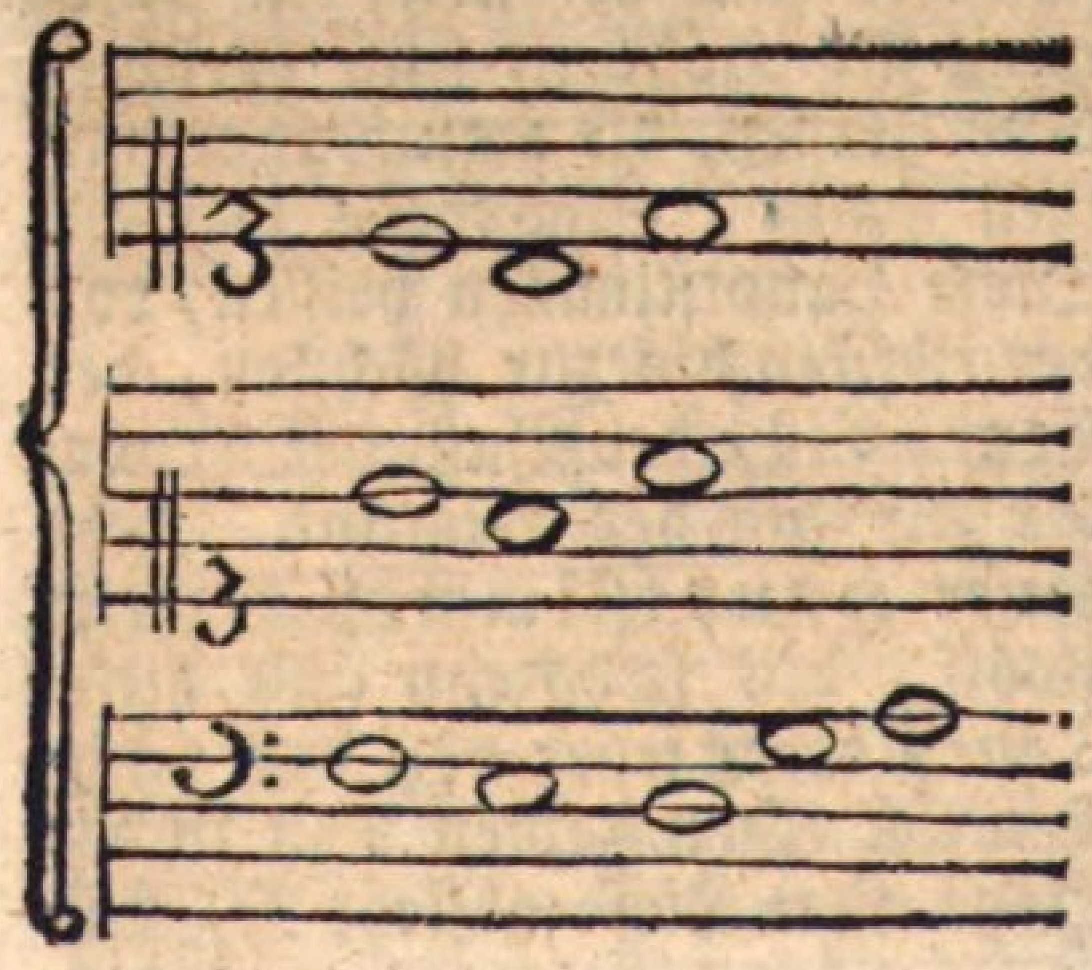
*) S. Halber Ton.

den man durch einen größern oder kleineren Buchſtaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Baſſes durch die Buchſtaben C, *C, D, *D, oder C, Cis, D, Dis, u. ſ. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d, u. ſ. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonſtüks ſchreiben will, ſo ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien alſo:



dieſe werden ein Notenſyſtem genennt. Will man mehrere zum Tonſtük gehörige Stimmen zugleich ſchreiben, ſo ziehet man ſo viel Notenſyſteme, als Stimmen ſind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet ſie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Franzöſiſchen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieſer Notenſyſteme zuſammen gehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich geſpielt werden, gehören drey verbundene Syſteme.

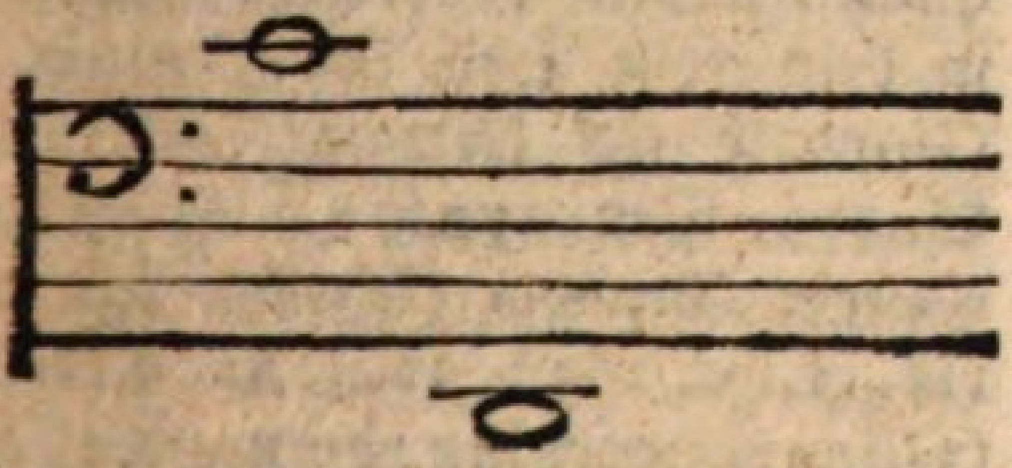


Nun muß man auch wiſſen, zu welcher Stimme jedes Syſtem gehöre. Dieſes wird durch ein beſonderes, im Anfang des Syſtems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüſſel nennt, angedeutet. Dieſe Zeichen ſind für einerley Stimme oft verſchieden *); hier ſind nur zum Beyſpiel drey angedeutet, davon das auf dem unterſten Syſtem den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem oberſten den Diſcant bezeichnet. Jeder dieſer Schlüſſel hat ſeinen Namen von einem Ton der Stimme: der Baßſchlüſſel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein andrer wird G, Schlüſſel genennt.

Dieſe Schlüſſel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher ſie ſtehen, die Noten dieſer Stimme herauf und herunter ſo müſſen verſtanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüſſels (F) ſteht, den mit dem Namen des Schlüſſels bezeichneten Ton andeutet; der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den Ton G oder E an u. ſ. f. Alſo bezeichnen die auf dem unterſten Syſtem hier geſchriebene Noten, ſo wie ſie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßſtimme; die auf dem mittlern Syſtem die Töne c, H, d der Altſtimme, und die auf dem oberſten die Töne $\overline{\overline{c}}$, $\overline{h}$, $\overline{\overline{d}}$ der Diſcantſtimme, die um eine Octave höher ſind, als die vorhergehenden. Da von den verſchiedenen Tonarten die meiſten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf dieſen fünf Linien und den vier Zwiſchenräumen viel mehr, als neun Töne müſſen können angedeutet werden, ſo können ſowol auf jede Linie, als

*) S. Schlüſſel.

als auf jeden Zwiſchenraum drey verſchiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abſtehen, geſchrieben werden. Dazu hat man noch die beſondern Zeichen ✕ und b, welche noch Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüſſel, auf oder zwiſchen die Linien geſetzt werden. Dieſes wird die **Vorzeichnung** genennt. Tritt aber eine Stimme über das Linienſyſtem herauf oder herunter, ſo werden für dieſe beſondern Fälle noch kleinere Linien gezogen, alſo:



Durch dieſe verſchiedene Mittel kann alſo jede Folge der in der Muſik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden, deutlich angezeiget werden. Die **Geltung** der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geſchwinden oder langſamen Bewegung des Stüks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, ſechszehntel, oder einen zwey und dreyßigſtel Takt dauren ſoll, bekommt ſie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchenſachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichſten herſetzen:

wird **Brevis** genannt und gilt 2 ganze Takte.

— **Semibrevis** — — 1 Takt.

oder **Minima** — — $\frac{1}{2}$ Takt.

oder Semiminima — $\frac{1}{4}$ Takt.

oder **Fuſa**, eingeſtrichene $\frac{1}{8}$ Takt.

oder zweygeſtrichene $\frac{1}{16}$ Takt.

oder dreygeſtrichene $\frac{1}{32}$ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter ſich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne dieſen Punkt iſt: ſo gilt $\frac{1}{4}$ und noch $\frac{1}{8}$ Takt. Noten von viel kleinerer Geſtalt vor größere geſetzt, bedeuten Töne, die als Vorſchläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie

Der Takt ſelbſt hat auch ſeine beſondere Zeichen: ſo bedeutet das anfangs des Syſtems ſtehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt; ₵ den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung geſetzt werden, angezeiget; als $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, und ſo fort. Die untere Zahl zeiget die Gattung der dem Stük gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel ſeyen, die obere aber weiſet, wie viel ſolcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langſamere, oder geſchwindere Bewegung aber wird durch übergeſchriebene Worte angezeiget *). Endlich werden auch faſt alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrük-

*) S. Bewegung.

drüklicher wird: die Triller, Mordenten, Doppelſchläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr beſonderes Zeichen ausgedrükt.

Hieraus iſt klar, daß die itzt üblichen Noten überaus bequem ſind, jedes Tonſtük beynahe nach ſeiner ganzen Beſchaffenheit auszudrüken; ſo daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbeſſert oder vollſtändiger gemacht werden können. Rouſſeau findet zwar die ganze Methode zu notiren zu weitläuftig, und ſchlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber ſie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß ſie bey weitem nicht ſo deutlich in die Augen fällt als die gebräuchliche, und daß ſie beſonders wo mehrere Stimmen über einander geſchrieben werden, eine ſtärkere Anſtrengung der Augen erfodert. Er hat ſie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beſchrieben.

Es bleibet freylich ſowol über das genaueſte Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch dieſe noch andere Noten angezeiget werden kann, ſondern blos von dem Geſchmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch ſo beſtimmt könnte in Noten angezeiget werden, ſo würde doch ohne guten Geſchmak und große Kenntniß kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

* *

Die von J. J. Roußeau vorgeſchlagene, und von H. Sulzer berührte neue Bezeichnung der Töne findet ſich ausführlicher entwickelt, in dem Projet concernant de nouv. ſignes pour la Muſique, lu à l'Acad. des Scienc. 1742 und in der Diſſertat. ſur la Muſ. mod. Par. 1743. 12. beyde im 16ten Th. der Zweybrücker Ausg. ſ. W. Noch eine andre Bezeichnung ſchlägt er in ſ. Lettre à Mr. Burney, ebend. S. 265 vor. — Was H. S. von der Erfindung des Joh. de Muris ſagt, ſtimmt nicht mit dem ganz überein, was in der Science et pratique du plain Chant, Par. 1673. 4. S. 120 und 173. von der Erfindung des Joh. de Muris geſagt wird. — —

Uebrigens handeln von der Muſikaliſchen Zeichenlehre überhaupt: Giov. Fr. Beccatelli (Parere ſopra il uſo moderno di praticar nella Muſica queſto ſegno ♮ detto b quadro, in dem 3ten Bde. der Soppl. al Giornale de' Letterati d'Italia, S. 429. Ven. 1726. 8.) — Marc. Dietrich Brandis (Muſica ſignatoria, Lipſ. 1631. 12.) Fr. Roberts (Diſc. concerning the muſical notes of the Trumpets and trumpet marine, and of the defects of the ſame, in dem 17ten Bde der Philoſ. Transact. N. 195. S. 559.) In des P. Souhaity Nouv. Elemens du Chant, Par. 1677. wird eine, der Rouſſeauſchen Methode ähnliche Bezeichnung vorgeſchlagen. — John Franc. de la Fond (A new Syſtem of Muſic both theoretical and practical, and yet not Mathematical, Lond. 1725. 8. Iſt nichts als eine neue Zeichenlehre.) — Demoz (Methode de Muſique ſelon un nouv. Syſteme, très court, très facile, et très ſur . . . Par. 1728. 8. Auch hat er nach Maßgabe ſ. Syſtems ein Breviaire herausgegeben.) — Seb. Broſſard (Lettre en forme de Diſſertat. à Mr. de Motz ſur la nouv. methode d'ecrire le plein Chant et la Muſique, Par. 1729. 4. — Du Mas (L'art de la Muſique enſeigné et pratiqué ſur la nouv. Methode du bureau typographique, établi par une ſeule clef, un ſeul ton, un ſeul tems, un ſeul ſigne de meſure,

ſure, Par. 1753. 4. Auch hat eben dieſer Verf. noch eine Art de la Muſique enſ. ſans tranſpoſter, Par. 1758. herausgegeben.) — Colizzi (Lotto Muſical, ou Direction facile pour apprendre en s'amuſant à connoitre les differens caractères de Muſique, Haye 1787.) — Mercier (Methode pour apprendre à lire ſur tous les clefs, Par. 1787.) — S. übrigens die Art. Bezifferung, Schlüſſel, Temperatur. — —

Von der Geſchichte der muſikaliſchen Zeichenlehre handeln: Joh. Nicolai (In ſ. Tract. de Siglis veter omnibus . . . Lugd. B. 1703. 4. handelt das 18te Kap. S. 105. de Siglis muſicis et Notis.) — Jac. Tevo (In ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. handelt das 7te Kap. des 2ten Theils Dell' invenzione delle figure muſicali.) — Bern. Montfaucon (In ſ. Palaeogr. graec. . . . Par. 1708. f. wird im 3ten Kap. des 5ten Buches, S. 356. de Notis muſic. tam veteribus quam recentior. gehandelt.) — Joh. Lud. Walther (S. Lexicon diplomat. Ulm. 1756. f. enthält die verſchiedenen muſikal. Notenzeichen aus dem Mittelalter, vom 11ten Jahrh. an) — Pet. Simon Fournier (Traité hiſtor. et crit. ſur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impreſſion de la Muſique... Par. 1765. 4.) — Gando (Obſervat. ſur le Traité . . . de Mr. Fournier . . Berne 1766. 4.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten im 57ten = 60ten §. § von Adlungs Ann. zur Muſikal. Gelahrtheit, S. 33 u. f. der 2ten Ausg. — und in G. E. Leſſings Kollect. zur Litterat. B. 2. Art. Octav. Petruccius. — —

Auch gehören hieher noch die Deſcript. de la Pate ou de l'Inſtrument, qui ſert à regler le papier de Muſique, im 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris, S. 439. — und des Vauſenville L'art gammographique . . . Par. 1784. 8. zu Folge welcher ein Menſch in einer Stunde ſoll 500 Seiten liniren können. —

Nothwendig.

(Schöne Künſte.)

In jedem Werke, das in beſtimmter Abſicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertiget worden, ſind, einige Theile nothwendig, weil ohne ſie der Zwek deſſelben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht ſeyn würde, was es ſeyn ſoll; andre Theile aber ſind blos zufällig, und beſtimmen entweder die beſondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder ſie bewürken einige Nebeneigenſchaften deſſelben. Bey einer Uhr iſt alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die beſondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, ſind zufällig.

Die Werke des Geſchmaks ſind, in ihrem Urſprung betrachtet, oft mehr Aeußerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeiſterung oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künſtler wird lebhaft von einem Gegenſtand gerühret; ſeine ganze Seele wird davon entflammet; er fühlet ſich ſo voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Geſang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle ſeiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey ſcheinet alſo keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig iſt, ſtatt zu haben.

Aber in ſofern die Werke des Geſchmaks nicht blos natürliche Aeußerungen, ſondern Werke der

Kunſt ſind, hat allerdings Ueberlegung dabey ſtatt; und ſchon der Name der ſchönen Künſte zeiget an, daß man ihre Werke, nicht blos für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob ſie es gleich in ihrem Urſprung ſind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch ſeyn müſſen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der ſchönen Kunſt gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einen Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantaſie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der ſchönen Künſte weſentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von dieſen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenſchaften deſſelben. Deswegen muß der vollkommene Künſtler ein Mann von Verſtand und Ueberlegung ſeyn, der das Nothwendige ſeines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da iſt das Werk im Ganzen mangelhaft, wie ſchön oder angenehm es auch ſonſt im übrigen ſeyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zuſammenkommen, um ein Werk, dem es am Weſentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr iſt der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künſtler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterſcheiden. Auf jedes muß er zuerſt ſehen; und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret, dann kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung ſeiner Gemählde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben *). Wir haben ſchon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geſchmaks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgeſetzten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieſes allemal ein Werk des Verſtandes ſey. Die reichſte und lebhafteſte Einbildungskraft allein reicht zum vollkommenen Künſtler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verſtand erkennt. Bey dem Ueberfluß an Schönheiten, die von der Phantaſie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugſam überlegt worden, ſehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es ſchönen Trümmern, wo man einzele Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu ſie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, ſondern auch bey Darſtellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung deſſelben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieſes zuerſt thun, indem er die Gedanken erfindet und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder ſo verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der genaue und beſtimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige ſind. Auch ſogar in Nebenſachen iſt immer etwas, das nothwendig, und etwas

*) S. Anordnung I Th. auch Gemähld II Th.

was das zufällig iſt, weil auch die Nebenſachen einen Zwek haben. Darum iſt kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künſtler und der Kunſtrichter müſſen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieſer bey Beurtheilung des Werks, über jeden einzelen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da iſt, und daraus das Nothwendige deſſelben beurtheilen. Dieſes wird gar oft verſäumt, und daher entſtehen gar viel Unſchiklichkeiten in den Werken der Kunſt, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derſelben. Es kann nicht zu oft wiederholt werden, daß Künſtler und Kunſtrichter ſich dadurch am beſten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß ſie mit gleichem Fleiße ſich im ſtrengen methodiſchen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung feſtſetzen.

Numerus.

(Beredtſamkeit.)

Weil dieſes Wort ſchon vielfältig von deutſchen Kunſtrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, ſo wollen wir es beybehalten, um einen gewiſſen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit dieſem Worte benennt haben. Es iſt ſchwer, einen ganz beſtimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt verſteht man dadurch den Wolklang einzeler Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar ſchreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterſcheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es ſcheinet, daß unſre Kunſtrichter den poetiſchen Numerus zu dem rechnen, was ſie unter dem Worte Wolklang verſtehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrüken Wie dem ſey, ſo iſt das Wort hier blos in dieſer Bedeutung zu verſtehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verſtändlich zu ſeyn, ſo kommt der Wolklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es iſt ſchon genug, wenn ſie fließend, wenn nichts holpriges, und die Ausſprache hinderndes darin iſt, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang ſind. Cicero verbietet ſogar in der gar einfachen Schreibart, die er genus ſubtile nennt, den geſuchten Wolklang *). In der That iſt er in dem einfacheſten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müſſen, nicht nur überflüßig, ſondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrſchen muß, hinderlich ſeyn. Sobald aber die Abſicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß ſchon der bloße Klang derſelben ſeine Aufmerkſamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm ſeyn ſoll: da entſteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erſt in einzelen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derſelben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verſchiedenen Arten des Numerus wird

*) Sunt quidam oratori numeri obſervandi, ratione aliqua; ſed in alio genere orationis; in hoc (ſubtili genere) *omnino relinquendi*. In Orat.

wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter als die Materie der Rede, der Numerus aber als die Form derſelben anzuſehen iſt. In verbis ineſt quaſi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheſte und kunſtloſeſte Numerus wird demnach dieſer ſeyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheſte, jedoch leicht fließende Form geordnet ſind. Dieſer Saz: **Ich hab es geſagt, daß es ſo gehen würde**, iſt ein Beyſpiel des einfacheſten Numerus. Jedes Wort darin iſt nothwendig, und die Stellung der Worte iſt ſo, daß der Saz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemeſſenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgeſprochen werden; wollte man ihn ſo abändern: **daß es ſo gehen würde, das hab ich ſchon vorher geſagt**; ſo würde man ihm den Numerus benehmen.

Dieſe Gattung des Numerus, die einfacheſte von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numeroſam orationem nennt. Ein ſolcher Saz iſt in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Inſtrument, z. B. ein Meſſer, das ohne irgend einen unweſentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, ſehr ſauber und fleiſſig ausgearbeitet iſt. Es thut nicht nur die Dienſte, die es thun ſoll; ſondern thut ſie leicht, läßt ſich aufs bequemſte faſſen, und gefällt bey ſeiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es iſt vollkommen, aber noch nicht ſchön.

Zunächſt an dieſen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenſchaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegenſaz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Dieſen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunſtloſen. Nam paria paribus adjuncta, et ſimiliter definita, itemque contrariis relata contraria, ſua ſponte cadunt plerumque numeroſa. Er führet davon folgendes Beyſpiel aus einer ſeiner eigenen Reden an. Eſt enim non *ſcripta* lex, ſed *nata*, quam non *didicimus*, ſed *accepimus* u. ſ. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an: — **Wie gewonnen, ſo zerronnen**, und dergleichen. Dieſer unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchſt einfachen Form ſchon ſymmetriſche Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Säze in eine Periode entſteht. Er iſt in Abſicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelen Säze als Theile gehören, ausmacht, was die **Eurythmie** oder das Ebenmaaß in Abſicht auf ſichtbare Formen iſt. Cicero ſagt ausdrüklich, dieſer Numerus ſey das, was die Griechen **Rhythmus** nennen. Hieraus läßt ſich überhaupt begreifen, daß die numeroſe Periode aus mehrern kleinen Säzen, oder Einſchnitten beſtehe, die ſowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verſchieden, aber ſo gut mit einander verbunden ſind, daß das Gehör alle zuſammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemeſſenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß ſo abgelöſt ſeyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, am Ende deſſelben befriediget ſey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber ſo,

daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Beſtehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, ſo müſſen dieſe wieder in größere Abſchnitte verbunden ſeyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, ſondern nach den wenigen größern Abſchnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode müſſen durch ſchiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältniſſen gegen einander geſtellt werden.

Durch dieſe Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerade auf die Art, wie ſichtbare Gegenſtände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppirung derſelben *). Wie aber zur Schönheit der ſichtbaren Formen nicht blos Eurythmie, ſondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geiſt der Sache übereinſtimmender Charakter erfodert wird, ſo muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinſtimmen. Zu dieſem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langſame, oder das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derſelben Anzahl, Größe und demſelben Verhältniß der Glieder und Einſchnitte, kann die Periode ſanft fließen, oder ſchnell fortrauſchen; allmählig im Ton ſteigen oder fallen; und überhaupt jeden ſittlichen und leidenſchaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Iſt der Inhalt ruhig, ſo muß es auch der Fluß der Periode ſeyn; iſt jener zärtlich, oder heftig, ſo iſt es auch dieſer.

*) Man ſehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel: Einſchnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Mittel, wodurch der künſtliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in beſondern Fällen von dieſen Mitteln den beſten Gebrauch machen könnte, laſſen ſich nicht geben; ſein Gefühl muß ihm das, was ſich ſchiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüßig, dieſe Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er ſie nicht im Geſichte hat, ſo fällt ihm auch oft ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält ſich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und ausarbeitung eines Werks der mechaniſchen Kunſt dienen. Der Arbeiter muß ſie kennen, und vor ſich ſehen, weil ihn dieſes auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechaniſchen Kunſt nach allen ſeinen Theilen beſchreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie ſeiner Kunſt beſitzet, zu leiten.

Es kann gar wol geſchehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeiſterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommenſten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geſchehen, daß ſie unvollkommen iſt, und er durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieſer Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles deſſen, was zur

Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es iſt nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß beſtimmt wiſſen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben iſt. Man würde dem Redner einen ſchlechten Rath geben, wenn man ihm ſagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus Acht haben ſoll; der eben ſo ſchlecht würde es ſeyn, ihm die Aufmerkſamkeit auf dieſe Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der erſten Zuſammenſetzung, da der Geiſt und das Herz allein mit der Materie beſchäfftiget ſind, gewiß viel dagegen gefehlt, wenigſtens viel verſäumt worden, das mit einiger Aufmerkſamkeit kann verbeſſert, oder erſetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt ſich auf die Folge derſelben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zuſammenhang vieler Perioden entſteht; erſt alsdenn, wenn auch dieſes Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derſelben beabachtet worden, iſt ſie das, was Cicero numeroſam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten ſagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonſtüks zum beſten Beyſpiele einer Rede dienen, um ihr ſowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonſtük beſteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabſchnitten, die in Anſehung der Länge ein gutes Verhältniß unter ſich haben. Jeder Haupttheil beſteht aus etlichen Abſchnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältniſſen der Länge oder Größe; die Abſchnitte beſtehen aus kleinen Einſchnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten Dieſes dienet zum Muſter des Ebenmaaßes. Dann herrſcht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder ſeinen beſondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu ſtark abſtechen muß: in kleinern Abſchnitten geht auch dieſer, aber nur auf kurze Zeit in andere Töne, davon die, welche ſich vom Hauptton am meiſten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, ſo daß bey dieſer Mannichfaltigkeit der Töne der Hauptton doch immer herrſchend bleibt. Die Haupttheile endigen ſich durch vollkommene Cadenzen; die Abſchnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht ſo völlig beruhigen; die Einſchnitte mit noch unvollkommneren, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Muſik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der beſten Einrichtung eines Tonſtüks, die Beobachtung deſſelben ſehr erleichtern.

Iſokrates wird für den erſten gehalten, der ſeine Reden in Abſicht auf den Numerus gut bearbeitet hat *). Aber **Gorgias**, der

*) Qui Iſocratem maxime mirantur, hoc in ejus ſummis laudibus ferunt, quod verbis ſolutis numeros primis adjunxerit.

der älter als jener war, beobachtet auch ſchon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunſtloſen, von dem wir oben geſprochen haben. Cicero ſcheinet dieſen Punkt der Kunſt aufs Höchſte getrieben zu haben; und in ſeinen Reden findet man die vollkommenſten Beyſpiele davon. Viel beſondere und feine Bemerkungen über dieſe Materie findet man auch in Ramlers Ueberſetzung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da ſich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poeſie und Beredtſamkeit befindet.

Meines Bedünkens hätte, in dieſen Artikel, eine Unterſuchung des, zwiſchen dem dichteriſchen und redneriſchen Numerus, befindlichen Unterſchiedes, und der Gründe, aus welchen er entſteht, und der Urſachen, warum er beobachtet werden muß, ſo wie eine Beſtimmung der verſchiedenen Arten deſſelben für die verſchiedenen Arten der proſaiſchen Rede, gehört. Ferner hätten, wie mir ſcheint, billig darin die Gründe, warum Griechen und Römer, vermöge ihrer Sprache und ihrer ganzen Cultur, mehr Aufmerkſamkeit auf die Bildung des Numerus verwandten, und mehr Würkung davon empfanden, ſo wie die Umſtände erörtert werden ſollen, vermittelſt welcher die Neuern dahin gebracht, oder in die Unmöglichkeit geſetzt worden ſind, Sorgfalt dafür zu tragen, oder tragen zu können. — Zu Ausfüllung dieſer Lücken, ſo wie zu der Beſtimmung des Begriffes vom Numerus überhaupt, werden dem Leſer die Materialien liefern, Ariſtoteles, (in dem 8ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Rhetorik.) — Demetrius Phalereus (in dem Anfange ſeines Werkes περι ερμηνειας.) — Dionyſius Halik. (in der Schrift περι συνθεσεως ονοματων, gr. bey den Rhetor. des Aldus, Ven. 1505. f. und einzeln Straßb. 1505. 8. Gr. und Lat. ex ed. Sam. Berkovii, Samoſ. 1604. 8. Iac. Upton, Lond. 1702. 8. und im 2ten Bande der Hudſonsſchen Ausg. der ſämmtl. Werke.) — Cicero (in dem 3ten Buche der Schrift, De Oratore 44. Oper. Ed. Ern. I. S. 481. In dem Orator. 53. (Ebend. S. 643.) — Quinctilian (im 9ten Buche Kap. IV. S. 457. Ed. Gesn.) — Von Neuern in lateiniſcher Sprache: Joh. Rapicius (De numero oratorio, Lib. VIII. Venet. 1554. fol. Argent. 1568. f. und bey dem Strebäus, De Electione verbor. Col. 1682. 8.) — Jac. Gorscius (De Period. et Numero oratorio Lib. II. Crac. 1558. 8.) — Steph. Ferrerius (De Numeris poetic. Ven. 1565. 8.) — Ger. Joh. Voſſius (Im 4ten Kap. ſ. Inſtit. Orat. im 3ten Bd. S. 161 u. f. ſ. W. Amſt. 1697. f. — Wilh. Kirchmayer (De Numero orator. Diſſert. Vitib. 1698. 4.) — Chrſtn. Saalbach (De numero orator. Diſſ. Gryph. 1702. 4.) — Chrſtph. Jer. Roſt (De numeris orat. aptis, Lipſ. 1747. 4.) — u. a. m. — — In franzöſiſcher Sprache: Batteux, in dem 8ten Kap. des 3ten Abſchnitts, im 3ten Th. ſeiner Einleitung, Bd. 4. S. 134 u. f. 4te Aufl. — Mallet in den Principes pour la lecture des Orateurs, in dem 3ten Hauptſt. Abſchnitt 2. des 5ten Buches. — Marmontel, in dem 6ten Kap. des 1ten Bandes ſeiner Poetique françoiſe, handelt de l'Harmonie du Style, welches, zum Theil wenigſtens, hierher gehört, und Hr. von Schirach einzeln, Brem. 1768. 8. angewandt auf die deutſche Sprache, herausgab. — Condillac, in ſeiner Abhandlung über die Harmonie des Styles, bey dem 2ten Bande ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, S. 536. d. d. Ueberſ. — In engliſcher

Sprache: J. Maſon (Eſſays on poetic and proſaic Numbers, Lond. 1749 8. 1761. 8.) — J. Harris (Das 3te Kap. im 1ten Bd. ſ. Philol. Inquir. handelt of Numerous Compoſition.) — J. Mitford (An Eſſay upon Harmony of Language ... Lond. 1774. 8.) — Joſ. Prieſtley (In ſeiner 35ten Vorleſung von der Harmonie der Proſe, S. 330. der deutſchen Ueberſ. — H. Blair (In ſeiner 13ten Vorleſ. Bd. I. S. 247.) — In deutſcher Sprache: Gedanken über den Numerum oratorium, in dem 18ten Th. der Gundlingianor. — Gedanken von dem Numero oratorio. — Erinnerungen darüber — und Antwort auf die Erinnerungen, in dem 2ten Theile der Greifswaldiſchen Critiſchen Verſuche zur Aufnahme der deutſchen Sprache, S. 259. 461 und 559. — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik, bey ſ. Ausg. der Beſſerſchen Schriften.) — —

O.

Oberſaum.

(Baukunſt.)

Iſt das oberſte Ende des Säulenſtamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleichet. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgeſonderten Theil gehalten werde, ſchließt er ſich vermittelſt des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf ſtehenden Figur zu ſehen iſt. Die Höhe des Oberſaumes wird in allen Ordnungen von 2 Minuten, und ſeine Auslaufung 27 bis 27 ½ Minuten genommen.

Obligat.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Obligato. Man nennt in gewiſſen mehrſtimmigen Tonſtüken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptſtimme ſo verbunden ſind, daß ſie einen Theil des Geſanges, oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne ſpielen. Die Mittelſtimmen, welche blos der Harmonie halber da ſind, können weggelaſſen werden, ohne daß das Stük dadurch verſtümmelt oder verdorben werde; ſie können einigermaaßen durch den Generalbaß erſetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stük eben ſo verſtümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptſtimme übergienge.

Ochſenaugen.

(Baukunſt.)

Ovale Oeffnungen, oder kleine Fenſter, die bisweilen in großen Gebäuden in den Fries, oder auch

über große Hauptfenſter, zur Erleuchtung der Zwiſchengeſchoſſe, oder ſo genannten Entreſols angebracht werden. Wo dergleichen Zwiſchengeſchoſſe nicht ſind, fallen auch die Ochſenaugen, die ſonſt zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Palläſten, wo die Entreſols am nöthigſten ſind, iſt man oft genöthiget, die Ochſenaugen über die Fenſter eines Hauptgeſchoſſes anzubringen. Damit ſie aber da keinen Uebelſtand machen, werden ſie mit den Verzierungen der Fenſter auf eine geſchikte Weiſe verbunden. Am Fries ſtehen ſie ganz natürlich, weil ſie da die Stellen der Metopen, die ihrem Urſprunge nach offen ſeyn ſollten, vertreten *).

Octave.

(Muſik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenſte Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeife angiebt, wenn man ſie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave deſſen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet **). Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann alſo ſagen, die Octave ſey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß ſie in dem diatoniſchen Syſtem die achte Sayte vom Grundton iſt. Alſo kommt auf der achten diatoniſchen Sayte der Ton der erſten, oder unterſten, noch einmal ſo hoch wieder. Eben ſo wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die zehnte den dritten Ton, oder die Terz u. ſ. f. Deswegen kann man ſagen, daß alle Töne des Syſtems in dem Bezirk der Octave enthalten ſeyen; weil hernach dieſelben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. ſ. f. erhöhet, wieder kommen. Alſo hat unſer diatoniſches Syſtem nicht mehr, als ſieben verſchiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapaſon (δια πασων), das iſt das Intervall, das alle Sayten des Syſtems in ſich begreift. Und daraus läßt ſich auch verſtehen, was der Ausdruk ſagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne ſey von acht Octaven *).

Das Wort Octave hat alſo einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Syſtems, in ſofern alle Töne darin enthalten ſind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Dieſen Sinn hat es in der ſo eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier ſagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven. Denn bedeutet das Wort auch das Intervall, deſſen Beſchaffenheit vorher beſchrieben worden. Bey dieſer Bedeutung iſt zu merken, daß nicht nur die achte diatoniſche Sayte eines Tones, die ſeine eigentliche Octave iſt, ſondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieſelbe vollkommene Weiſe mit dem Grundton harmoniren.

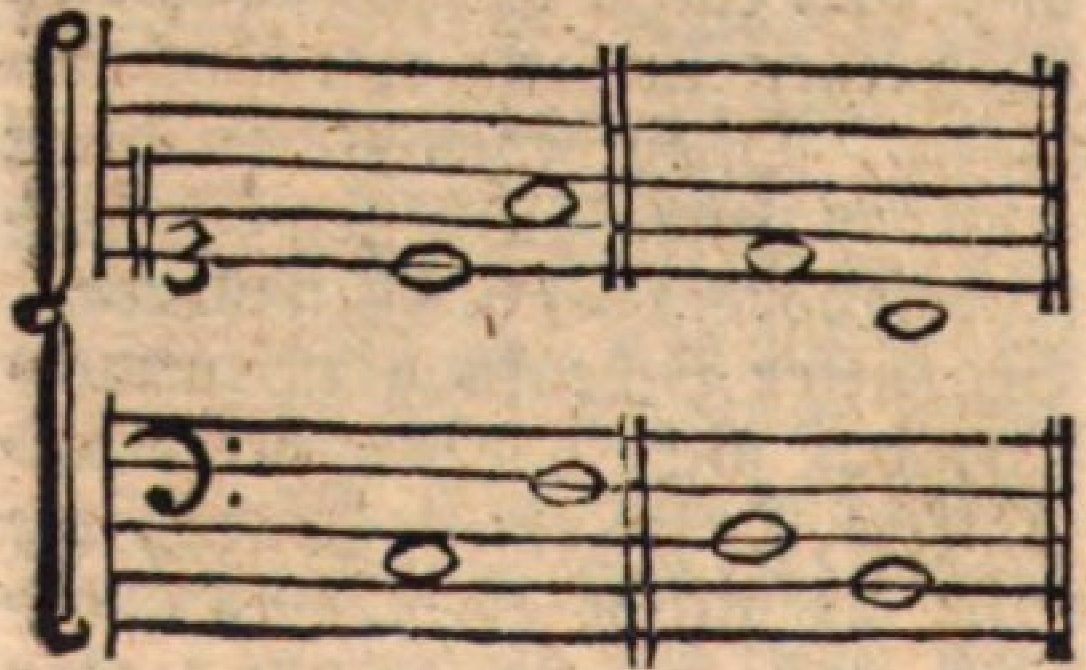
*) S. Metopen.

**) S. Klang.

*) S. Umfang.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenſte Harmonie; aber eben darum hat ſie auch den wenigſten harmoniſchen Reiz. Der Grundton, blos mit ſeiner Octav angeſchlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber iſt es, wenn er von ſeiner Quinte oder von ſeiner Terz begleitet wird; weil man in dieſen beyden Fällen die beyden Töne beſſer unterſcheidet, und dennoch eine gute Uebereinſtimmung derſelben empfindet. Deswegen ſagen die Tonſetzer, die Octave klinge leer, und verbieten ſie, wo nur eine Hauptſtimme iſt, anders zu ſetzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird ſie auch in dem begleitenden Generalbaß oft weggelaſſen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt, weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder abſteigend, z. E. alſo:



gegen andere conſonirende Intervalle ſehr matt klingen, uud in dem Satz ſcharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe ſolcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, ſehr gute Würkung, wie man in dem Grauniſchen fürtrefflichen Chor Mora etc. aus der Oper Iphigenie, ſehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton iſt $\frac{1}{2}$, oder $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. und an dieſem Verhältniß darf nichts fehlen, ſonſt wird ſie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieſes eigen, daß ſie nichts anders, als rein erſcheinen darf.

Ode.

(Dichtkunſt.)

Das kleine lyriſche Gedicht, dem die Alten dieſen Namen gegeben haben, erſcheinet in ſo mancherley Geſtalt, und nimmt ſo vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich ſcheinet, einen Begriff feſtzuſetzen, der jeder Ode zukomme, und ſie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Roſenſtrauch ſind kaum ſo viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieſes Gedichtes von der hohen pindariſchen Ode bis auf die ſcherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es ſcheinet, daß die Griechen den Charakter dieſer Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen beſtimmt haben. Die neuern Kunſtrichter geben Erklärungen davon, und beſtimmen ihren innern Charakter; aber wenn man ſich genau daran halten wollte, ſo müßte man manche pindariſche und horaziſche Ode von dieſer Gattung ausſchließen.

Nur darin kommen alle Kunſtrichter mit einander überein, daß die Oden die höchſte Dichtungsart ausmachen, daß ſie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht ſind, als irgend eine

andere Gattung. Was den Dichter von andern Menſchen unterſcheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet ſich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieſes iſt nicht ſo zu verſtehen, als ob zu jeder Ode mehr poetiſches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein größerer Dichter ſey, als Homer: ſondern ſo, daß die Art, wie der Odendichter in jedem beſondern Falle ſeine Gedanken und ſeine Empfindung äußert, mehr Poetiſches an ſich habe, als wenn derſelbe Gedanken, dieſelbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epiſchen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er ſagt, das ſagt er in einem poetiſchen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet ſich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu ſprechen, als jeder andere Dichter Dieſes iſt ſein wahrer Charakter.

Deswegen aber iſt nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede iſt in ihrer Art, nach Maaßgebung deſſen, was ſie ausdrükt, höchſt poetiſch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch ſo klein, noch ſo gering iſt, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überraſcht, mehr oder weniger in Verwunderung ſetzet, oder doch ſehr einnimmt Um dieſes zu fühlen, leſe man die zwanzigſte Ode des erſten Buchs vom Horaz. Mäcenas bat ſich ſelbſt bey dem Dichter zu Gaſte; in der gemeinen Sprache würde dieſer ihm geantwortet haben: **Du kannſt kommen, wenn du mit ſchlechterm Wein, als deſſen du gewohnt biſt, vorlieb nehmen willſt.** Ein Dichter, der ſich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieſes etwas feiner und witziger ſagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen ſapphiſchen Ton vorträgt; und indem er ihn in einer hohen poetiſchen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es iſt alſo nicht die Größe des Gegenſtandes, der beſungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieſes Gedichts zu ſuchen hat; es erhält ihn allein von dem beſondern und höchſtlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte ſieht, darin ſie die Phantaſie und die Empfindung reizet So leicht es iſt das Charakteriſtiſche dieſer Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, ſo ſchwer iſt es, daſſelbe durch umſtändliche Beſchreibung zu entwikeln.

Da ſie die Frucht des höchſten Feuers der Begeiſterung, oder wenigſtens des lebhafteſten Anfalls der poetiſchen Laune iſt: ſo kann ſie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieſer Gemüthszuſtand kann ſeiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem ſolchen Zuſtande alles überſieht, was nicht ſehr lebhaft rühret, ſo ſind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperboliſch, ſtark und von lebhaftem Schwung, oder von beſonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Geſuchte fällt da nothwendig weg. Darum iſt auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchſt natürlich für dieſen außerordentlichen Zuſtand des Gemüthes, darin man nichts ſucht, aber

einen Reichthum lebhafter Vorſtellungen von ſelbſt, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entſtanden iſt, nicht durch methodiſches Nachdenken, ſondern der Lebhaftigkeit der Phantaſie und des Witzes gemäß. Es iſt darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, der ein zergliedernder, oder zuſammenſetzender Verſtand entwikelt, aber eine den Geſetzen der Einbildungskraft und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetiſche Taumel des Dichters insgemein ſich auf eine unerwartete Weiſe endiget, und in dem Zuhörer Ueberraſchung oder ſanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und ſehr merkwürdige Schilderung des innern Zuſtandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine beſondere Veranlaſſung auf eine kurze Zeit iſt geſetzt worden. Man wird von dieſem ſonderbaren Gedicht einen ziemlich beſtimmten Begriff haben, wenn man ſich daſſelbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigſten, ſchönſten, oder lieblichſten Farben der Dichtkunſt ausgeſchmükte Ausrufung vorſtellt.

Wir müſſen aber nicht vergeſſen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein ſo außerordentlicher Zuſtand, wie der iſt, da man vor Fülle der Empfindung ſingt und ſpringet, (dies iſt würklich der natürliche Zuſtand, der die Ode hervorgebracht hat,) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verurſachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken zu Hülfe *). Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiſet, wie viel Kraft das Melodiſche des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in ſeiner Laune zu unterhalten **). In der Gemüthslage, worin der Odendichter ſich befindet, ſpricht man gerne in kurzen, ſehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer ſind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher iſt zu vermuthen, daß jede würkende Ode, ſie ſey hebräiſchen, griechiſchen, oder celtiſchen Urſprunges, in dem Klange mehr Muſik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieſes liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunſt machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechiſchen Dichter fand mancherley Gattungen deſſelben ***). Die Anordnung der Verſe in Strophen, die nach einem Muſter wiederholt werden, ſcheinet blos zufällig zu ſeyn, ob ſie gleich itzt beynahe zum Geſetz geworden.

Dieſes ſcheinet alſo der allgemeine Charakter aller Oden zu ſeyn.

In beſondern Zügen aber herrſcht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton iſt ſie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder ſie iſt blos ernſthaft und pathetiſch, oder gar wol nur klein, launiſch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und ſtürmenden Pauke, bis auf den ſanften Ton der Flöte ſind, ſo viel-

*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

**) S. die Vorrede zu der erſten Sammlung der Gedichte der Frau Karſchin.

***) S. Sylbenmaaß; Versart.

vielfältig kann der Ton ſeyn, in welchem der Odendichter ſingt: und in dem Ton iſt die Ode bald durchaus gleich, bald ſteigend, bald fallend. Eben ſo mannichfaltig iſt ſie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt ſie uns den Dichter in lebhafter Empfindung ſehen, deren Veranlaſſung wir nicht wiſſen, bis er ganz zuletzt den Gegenſtand kurz anzeiget, der ihn in dieſen außerordentlichen Zuſtand geſetzt hat. So iſt Klopſtoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetiſch an:

Der die Schikungen lenkt, heiſset den frömmſten Wunſch
Mancher Seligkeit goldenes Bild
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
Wo ein Sterblicher gehen will.

In dieſem Ton und in dieſer Materie über die verborgenen Wege der Vorſicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu laſſen, wodurch dieſe feyerlich ernſthafte Betrachtung veranlaſſet worden. Ganz am Ende entdeken wir ſie, da der Dichter ſie kurz anzeiget, und nun ſchweiget. Er kommt zuletzt auf dieſe Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott, der das Schikſal geordnet) auch, was das erzitternde
Volle Herz kaum zu wünſchen wagt.
Wie von Träumen erwacht, ſehen wir denn unſer Glük,
Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erſt die Veranlaſſung aller dieſer Betrachtungen, indem er ſchließt:

Dieſes Glüke ward mir, als ich zum erſtenmal
Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemal läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenſtand, der ihn belebt, ſehen, verweilet ſich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Geſicht, und hält ſich bis ans Ende mit Aeußerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaſſet hat. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich ſeinen Gegenſtand, indem er mit dem Wunſch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte ſeiner Seele anvertraut iſt, glüklich fahren möge. Denn verläßt er dieſen Gegenſtand; die Sorge für ſeinen Freund führet auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menſchen, die es zuerſt gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieſer Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menſchen, die alles wagt, was ſie nicht wagen ſollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken ſchließt:

Coelum ipſum petimus ſtultitia, neque
Per noſtrum patimur ſcelus
Iracunda Iovem ponere fulmina.

Hier iſt alſo der Plan der angeführten Klopſtokiſchen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenſtand, der den Dichter ins Feuer geſetzt, nur einen Augenblik, und halten ſich durch die ganze Ode bey der Würkung deſſelben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenſtand allein den ganzen Geſang aus. So iſt die zehnte Ode des Horaz im erſten Buche ein Lobgeſang auf den Mercurius, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; der Dichter wendet ſein Auge mit keinem einzigen Blik von ſeinem Gegenſtand ab. Klopſtoks Ode, die beyden Muſen, iſt eine höchſt

poetiſche Beſchreibung des Gegenſtandes, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; und die meiſten Oden des Anakreons ſind liebliche Schilderungen eines Gegenſtandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechſeln Urſach und würkungen wechſelweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausſchweifungen von ſeinem Gegenſtand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber ſehen wir ihn in einem hohen poetiſchen Taumel, deſſen Veranlaſſung wir kaum errathen, und unter deſſen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zuſammenhang erbliken. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmſte der Muſen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet ſie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu ſingen: er läßt uns nicht merken, warum er dieſen Wunſch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Geſang der Muſe, die gekommen ſey und nun in heiligen Hayne herumirre. Aber itzt erzählt er uns, wie er in ſeiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumſchweifend eingeſchlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren ſicher zu liegen. Doch ſcheinet er uns merken zu laſſen, daß er dieſe Wohlthat den Muſen, ſeinen Schutzgöttinnen, zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Muſen für ſeine Beſchützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern ſeiner Landgüter ſicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgeſtürzten Baum erſchlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entfernteſten furchtbareſten Länder reiſen, und ſich unter die wildeſten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäſar und ſagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er itzt die Ruhe ſucht, ſie im geheimen Umgange mit den Muſen finde, rühmet ſie, daß ſie Luſt daran haben, ihm gelinde Rathſchläge einzuſtößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er ſich lang aufhält, und ſcheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterſtützt, einen leichten Sieg über ſie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn geſtanden. Dieſes leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Segen der Götter gewinne, und von großer Würkung ſey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß ſie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabſcheuen, und erwähnet zur Beſtätigung dieſer Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briareus, den verwegenen Orion, den Typhöus, den Tityus und den Pirithous betroffen. — Und damit iſt die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenſtand, oder was für ein Gedanken den Dichter ſo lebhaft gerührt hat, daß er in einem ſo feurigen Ton erſt die Calliope vom Himmel ruft, denn ſo ſehr gegen einander abſtechende Vorſtellungen in dieſem Geſang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz ſagt einer dieſes, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen ſich gar nicht das Räthſel

ſel aufzulöſen; ſo ſehr verſtekt iſt oft der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan ſehr verſtekten Ode verbreiten kann, ſo will ich meine Gedanken über die Veranlaſſung und den Plan dieſer Ode hieher zu ſetzen wagen, den Baxter, wie höhniſch auch unſer ſonſt fürtreffliche Geßner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigſtens zur Hälfte errathen hat.

Cäſar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zuletzt auch ſeine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mäcenas, über die Lage der Sachen ſich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgeſtoßen ſeyn, daß dieſe, auf ſo große Macht gegründete Herrſchaft, vielleicht doch nicht ſicher genug ſey. Dieſe Vorſtellung rührte den Dichter auf das lebhafteſte, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieſer Herrſchaft eine völlige Sicherheit zu verſchaffen wäre. Cäſar müßte die Künſte der Muſen in Flor bringen, dabey ſich durchaus einer gelinden Regierung befleißen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiſer Ueberlegung veranſtalten. Es ſey nun, daß der Dichter ſeine Gedanken hierüber blos ſeinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäſar ſelbſt errathen zu laſſen, ſich vorgeſetzt habe, ſo war allemal die Sache höchſt bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu geſagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geſchrieben worden, zu errathen, was er damit habe ſagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope iſt ſchon zweydeutig: man konnte ſie auslegen, daß der Dichter die Göttinn um ihren Beyſtand für dieſen Geſang anrufte; aber er meynte es ſo, ſie ſoll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Geſänge dem Cäſar beyzuſtehen, und durch Ermunterung vieler Dichter ſeinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er ſieht auch den Anfang dieſer guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar ſprechen; er kommt plötzlich auf ſich ſelbſt zurüke, ohne den Hauptgedanken fahren zu laſſen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Muſen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden ſollte, beſchützt haben, und noch beſchützen. Dieſes iſt eine Art Allegorie, wodurch er zu verſtehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, ſondern, wie ein unſchuldiger Dichter, blos ſich zu ergötzen ſucht, ſonſt keine Anſprüche macht, und jedem ſeine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieſes drükt er ſehr poetiſch aus, daß die Muſen ihm ſichern Schutz angedeyen laſſen. Damit beſtätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung ſicher ſey, und den, daß der Regent wenigſtens den Schein annehmen ſoll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich ſo ſcheinet, auf den Cäſar, der auch in dieſem Fall ſey, weil er ſich auch mit den Muſen beſchäfftiget, die ihm deswegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht ſey, mit Ueberlegung und Weisheit ſelbſt gegen die

Auf-

Auflehnung einer noch größern Macht ſich in Sicherheit zu ſetzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein ſich ihrer Macht auf eine unbeſonnene Weiſe bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben ſo verdekt und allegoriſch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung die Götter für die neue Regierung zu intereſſiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabſcheuen und beſtrafen.

Dieſes iſt überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von ſehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutſamkeit zu ſprechen, und darin gleichet er dem Solon, der ſich närriſch anſtellte, um dem athenienſiſchen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verſchiedenen Arten der Ode in Abſicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derſelben betrachtet. Eben ſo ungleich iſt ſie ſich ſelbſt auch in Anſehung des Inhalts, oder der Materie, die ſie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine oder erhabene Gedanken, jeder Gegenſtand, von welcher Art er ſey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopſtok ſo feyerlich denkt, von Empfindung ſo ganz durchdrungen wird, oder eine ſo hoch fliegende Phantaſie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein andrer kaum zu einiger Aufmerkſamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von ſo einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode Sponda, ich will nicht ſagen in ſo hohem feyerlichen, ſondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anſtändigen Tone haben beſingen können? Der wahre Odendichter ſieht einen Gegenſtand, der mancherley liebliche Phantaſien, oder auch wichtige Vorſtellungen, oder ſtarke Empfindungen in ihm erwekt: tauſend andre Menſchen ſehen denſelben Gegenſtand mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf iſt mit einer Menge merkwürdiger Vorſtellungen angefüllt, die wie das Pulver ſehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende ſchnell entzünden.

Der gewöhnlichſte Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht auſſerordentlichem Genie zum Singen erwekt, iſt von leidenſchaftlicher Art; und unter dieſen ſind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeineſten. Die beyden erſtern ſind allem Anſehen nach die älteſten Veranlaſſungen der Ode, ſo wie ſie es vermuthlich auch von Geſang und Tanz ſind, die allem Anſehen nach urſprünglich mit der Ode verbunden geweſen. Der noch halb wilde, ſo wie der noch unmündige Menſch äuſſert dieſe Leidenſchaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menſchen in Heulen und Wehklagen ausbricht, ſcheinet hienächſt auch Oden veranlaſſet zu haben; durch Nachahmung ſolcher von der Natur ſelbſt eingegebenen Oden, iſt der Stoff derſelben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Abſicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige ſind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beſchreibung oder Erzählung der Eigen-

ſchaften des Gegenſtandes der Ode; andre ſind phantaſiereich, und legen uns lebhafte Schilderungen, von einer feurigen Phantaſie entworfen, vor Augen; endlich iſt eine dritte Art empfindungsvoll. Am öfterſten aber iſt dieſer dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermiſcht. Zu der erſten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgeſänge, wovon wir die älteſten Muſter in den Büchern des Moſes und in den hebräiſchen Pſalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieſer Art, wiewol ſie in einem ganz andern Geiſt gedichtet ſind: insgemein aber ſind ſie nichts anders, als höchſt poetiſche Betrachtungen zum Lobe gewiſſer Perſonen, oder gewiſſer Sachen. In dieſen Oden zeigen die Dichter ſich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenſtände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrſchende Affekt iſt Bewunderung, und oft ſind ſie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantaſiereiche Beſchreibungen, oder Schilderungen gewiſſer Gegenſtände aus der ſichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blanduſiſche Quelle, Anakreons Ode auf die Cicade und viel andere dieſes Dichters. Man ſieht, wie dergleichen Geſänge entſtehen. Der Poet wird von der Schönheit eines ſichtbaren Gegenſtandes mächtig gerühret, ſeine Phantaſie geräth in Feuer, und er beſtrebt ſich, das, was dieſe ihm vormahlt, durch ſeinen Geſang zu ſchildern. Bisweilen iſt es ihm dabey blos um dieſe Schilderung zu thun, wodurch er ſich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenſtand in ihm verurſachet hat, nähret: andremal aber veranlaſſet das Gemählde bey ihm einen Wunſch, oder führet ihn auf eine Lehre, und dieſe ſetzet er, als die Moral ſeines Gemähldes hinzu *). Von dieſer Art iſt die Ode des Horaz an den Sextius **), und viel andre dieſes Dichters. Sie ſcheinet überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhaltes für ſich zu haben. Denn die natürlichen Gegenſtände, wodurch die Sinne ſehr lebhaft gereizt werden, ſind unerſchöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer ſittlichen Wahrheit werden. Dieſe Oden ſind auch vorzüglich eines überraſchenden Schwunges fähig, durch den der Dichter ſeine Schilderung auf eine ſehr angenehme, meiſt unerwartete Weiſe auf einen ſittlichen Gegenſtand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyſpiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, denn dieſer Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir ſehr angenehm überraſcht, wenn wir ſehen, daß alles dieſes blos auf das Lob ſeines Weines abzielt; denn der Dichter ſetzet am Ende ſeiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach,
Mit meinem Wein ſollſt du dich
nicht vermiſchen.

Die dritte Art des Stoffs iſt der empfindungsvolle. Der Odendichter kann von jeder Leidenſchaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn beſinget er entweder den Gegenſtand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was ſeine Liebe, ſein Verlangen, ſeine Freude oder Trau-

*) S. Moral.
**) Lib. I, Od. 4.

Traurigkeit, oder auf der andern Seite ſeinen Unwillen, Haß, Zorn und ſeine Verabſcheuung verurſachet; die Farben zu ſeinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, ſie ſind ſanft und lieblich, oder feurig finſter und fürchterlich, nachdem die Leidenſchaft ſelbſt das Gepräg eines dieſer Charaktere trägt; oder er ſchildert den Zuſtand ſeines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenſchaft, die ihn beherrſcht, wobey er ſich begnüget den Gegenſtand derſelben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu laſſen. Gar oft miſchet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Beſtrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apoſtrophen, in ſein Lied. Seine Lehren und Sprüche ſind allemal von der Leidenſchaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum ſind ſie zwar allemal nachdrüklich, dem Affekt geſetzten Gemüthe ſehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend ſtark und wahr, andremal aber hyperboliſch, wie denn die Leidenſchaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch oft nur halb, oder einſeitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung geſetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenſchaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite ſieht, wenn er ein Mann iſt, der tief und gründlich zu denken gewohnt iſt: da giebt die Empfindung ſeinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt ſie zu wahren Machtſprüchen, gegen die Niemand ſich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichſten ſind die Oden, darin dieſer dreyfache Stoff abwechſelt; da der Dichter von einem Gegenſtand lebhaft gerühret, jed. der verſchiedenen Seelenkräfte an demſelben übet; da Verſtand, Phantaſie und Empfindung bald abwechſeln, bald in einander fließen. In dieſen herrſcht eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenſtand erwekt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchſt intereſſante Weiſe vorgeſtellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyſpiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorſtellung, die Aeuſſerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen dieſe Beyſpiele aus dem Horaz, als den bekannteſten Odendichter, wählen.

Die eilfte Ode des erſten Buches iſt nichts anders, als dieſer Satz: **es iſt klüger das Gegenwärtige zu genießen, als ſich ängſtlich um das Künftige zu bekümmern.** Er iſt auf die kürzeſte und einfacheſte Weiſe in eine Ode verwandelt. Dieſe Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den beſondern Fall dieſer Perſon mit Wärme und lebhaftem Intereſſe anwendet, daneben alles mit ſtarken poetiſchen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs iſt die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiſer Mann ſich weder durch das anſcheinende Glük zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glüks kleinmüthig machen läßt,“ höchſt poetiſch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er dieſe Lehre in einem war-

warmen dringenden Ton einſchärft. Erſt wird ſie in einer kurzen ſehr mahleriſchen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo, neque dum procellas
Cautus horeſcis, nimium premendo
Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreiſung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, ſehr kurz und lebhaft durch ein paar mahleriſche Meiſterzüge ausgedrükt.

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

Schon dieſe beyde Strophen ſtellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter ſehr am Herzen, ſeinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerſt die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchſt treffende allegoriſche Bilder zu ſchildern:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus; et celſae graviore caſu
Decidunt turres; feriuntque ſummos
Fulgura montes.

hernach ſeinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiſer Mann bey widrigem und günſtigem Glüke deſſen Veränderlichkeit bedenkt, deren ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus ziehet er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glük eine beſſere Zukunft hoffen laſſe.

— Non ſi male nunc et olim
Sic erit.

Zuletzt ſtellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernſthaften Geſchäften den Bogen ſpannt, ſondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, ſich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiſer Mann ſich nicht ohne Unterlaß mit ſchweren Geſchäfften abgiebt; und ſchließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glüke ſich herzhaft, und im günſtigen vorſichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer ſehr kurzen und fürtrefflichen Allegorie geſchieht.

Rebus anguſtis animoſus atque
Fortis appare; ſapienter idem
Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela.

Hier ſieht man ſehr deutlich, wie eine gemeine Vorſtellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des erſten Buches ſehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeſtändigkeit in der Liebe giebt, zu einer ſehr ſchönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts ſagen, als dieſes einzige: du biſt eine Unbeſtändige, die mich nicht mehr anloken wird. Die Wendung, die er dieſem Gedanken giebt, und der höchſt lebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magſt du nun gefeſſelt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirſt! Ich bin aus deinen Feſſeln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine naſſen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweiht!“

Man ſiehet aus dieſen Beyſpielen, wie ganz gemeine Gedanken

durch den ſtarken Affekt, in dem ſie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand ſagen: ſeitdem Sybaris die Lydia liebt, haſſet er die freye Luft und die Leibesübungen 2c. ſo lag ehedem der Sohn der Thetis verſteckt; ſo weiß man nicht, ob er ein ſatyriſches Epigramma machen, oder blos die ſeltſame Würkung der Liebe an dieſem Beyſpiel in philoſophiſchem Ernſte zeigen will. Wenn aber dieſer Zuſtand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenſchaftliche Empfindungen ſetzet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum ſtürzeſt du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. ſ. w.“ ſo fühlt jeder ſogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenſtandes, wenn ſich wahre Leidenſchaft und ſtarke dichteriſche Laune darin miſcht, zur Ode werden. Nichts anders iſt die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horaziſchen Landſitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünſchet. So entſtehen auch aus poetiſchen und bilderreichen Schilderungen des innern Zuſtandes, darin ein Menſch durch irgend eine Leidenſchaft geſetzt worden, die angenehmſten, die feurigſten, die zärtlichſten, die erhabenſten Oden.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um von der Natur und den verſchiedenen Charakteren der Ode ſich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergeſſen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunſt, Zwang, oder aus bloßer Luſt nachzuahmen, ihr Genie in den Ton der Ode ſtimmen, und das, was ſie mit ſo viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß ſehr ſchlau ſeyn, und ſeine Ode mit erſtaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir ſeine verſtellte Empfindung für wahr halten ſollen. Es begegnet ihm ſehr leichte, daß das, was er ſagt, mit dem Ton, darin es geſagt wird, nicht ſo vollkommen übereinſtimmt, als es in der würklichen Empfindung geſchieht. Selbſt Horaz konnte ſich nicht allemal ſo verſtellen, daß man den Zwang nicht merkte: ſeine Ode an den Agrippa *) iſt gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das was er von ſeinem Unvermögen ſagt, nicht im Ernſt meynet. Von ſolchen Oden kann man nicht erwarten, daß ſie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeiſterung geſchrieben worden. Da es eine der Eigenſchaften der dichteriſchen Genies iſt, ſich leicht zu entzünden: ſo kann auch die durch Kunſt, oder Nachahmung entſtandene Ode, der wahren, von der Natur eingegebenen, ſehr nahe kommen.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyriſch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anſtekendes; in der Ode zeigen ſie ſich aber auf die lebhafteſte Weiſe: darum iſt dieſe Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyriſche Dichter, von denen man ſagt, daß ſie die noch halb wilden Menſchen ge-

*) Lib. I. Od. 6.

gezähmet, und unwiderſtehlich, obgleich mit ſanftem Zwange dahin geriſſen haben, wohin ſie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine beſondere Art derſelben iſt, dieſes vor viel andern Werken der ſchönen Künſte voraus, daß ſie ihre Kraft auch bey noch rohen Menſchen zeiget, da die Beredſamkeit, die Mahlerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geſchmak entſtandene Kunſt viel weniger popular iſt.

Zwar ſcheinet es, daß die hohe Ode ſich ſehr von dem Charakter, wodurch ſie auf den großen Haufen würket, entferne, da viel Pſalmen, pindariſche und horaziſche Oden oft den feineſten Kennern nicht verſtändlich genug ſind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieſer Entfernung der Zeit, in der ſo unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und ſehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches ſehr ſchwer ſcheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig geweſen. Denn iſt auch ein Unterſchied zu machen zwiſchen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey beſondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menſchen intereſſirenden Veranlaſſungen gedichtet worden. Jenen iſt das Populare, Verſtändliche, weſentlich nothwendig; bey dieſen wird der Zwek erreicht, wenn ſie nur denen, für deren Ohr ſie gemacht ſind, verſtändlich ſind.

Von welcher Art aber die Ode ſey, wenn ſie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantaſie gedichtet worden, ſo iſt ſie allemal wichtig. Sie iſt alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszuſtandes, in dem ſich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewiſſe merkwürdige Gegenſtände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede ſeltſame Wendung der Leidenſchaften und anderer Regungen des menſchlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil ſehr außerordentlichen Würkungen der Phantaſie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten anſehen. Manche Wahrheit, die uns ſonſt weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo ſie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verſtärkt, erſcheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innerſten Grund der Seele; mancher Gegenſtand, der uns ſonſt wenig gereizt hat, wird uns durch die höchſtlebhafte Schilderung des lyriſchen Dichters merkwürdig und unvergeßlich: manche Empfindung, die wir ſonſt nur durch ein ſchwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode ſehr lebhaft und würkſam in uns. Alſo dienet überhaupt die lyriſche Poeſie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weiſe einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und geſtärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den erſten Rang unter den verſchiedenen

nen Werken der Dichtkunſt Anſpruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die ſchätzbaren Nationalvorzüge.

Die älteſten und zugleich fürtrefflichſten Oden der alten Völker ſind ohne Zweifel die hebräiſchen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leſer auf die höchſtſchätzbaren Abhandlungen darüber zu verweiſen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einſicht und von großem Geſchmak, zu danken haben *). Die Griechen beſaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geſchmaks, alſo auch in dieſer; aber der größte Theil davon iſt verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechiſche Odendichter; dieſe ſind: **Alcäus, Sappho, Steſichorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcman, Anakreon** und **Pindar**. Die Oden der ſieben erſten ſind bis auf wenig einzele Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine ſtarke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden ſind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindariſchen Oden iſt für uns weniger intereſſant, weil darin blos die Männer beſungen werden, die in den verſchiedenen öffentlichen Kampfſpielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben dieſem großem Dichter einen beſondern Artikel gewidmet **). Man muß auch die tragiſchen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerſpiel kommen Geſänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton ſind. Sie haben vor allen andern Oden dieſes voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beſte vorbereitet ſind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueſte Ueberlegung hätte kein ſchiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommenſten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von ſelbſt anbot. Wir haben anderswo geſagt, wie die Chöre in alten Trauerſpielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von dieſem Urſprung derſelben nicht unterrichtet wären, ſo würden wir denken, ſie ſeyen mit guter Ueberlegung in das Trauerſpiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verſchaffen in ihrer vollen Würkung zu erſcheinen. Die Gemüther ſind durch die tragiſche Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterſtützung der Muſik noch um ein merkliches verſtärkt. Dieſe Betrachtung allein ſolle hinreichend ſeyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre ſehr zu wünſchen, daß ein in der griechiſchen Litteratur wol erfahrner Mann, von ſo reifem Urtheil und ſo feinem Geſchmak als Lowth, über die verſchiedenen Gattungen der griechiſchen Ode ſo gründlich und ausführlich ſchriebe, als dieſer fürtreffliche Mann über die hebräiſche Ode geſchrieben hat. Dieſes würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen ſeyn. Es iſt kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter ſich zur Ode geſtimmt fühlte,

*) Rob. Lowth de ſacra poeſi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV - XXVIII.

**) S. Pindar.

fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenſtänden, wodurch die Seele in ſüße Schwärmerey geſetzt wird, bis auf die größten, die ſie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenſchaften erfüllen, iſt kein Odenſtoff, der nicht irgend einer der griechiſchen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeſchylus heraufſteigen. Hier wäre alſo fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunſtrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer ſind, wie in allen Zweigen der Künſte, ſo auch hierin, weit hinter den Griechen zurüke geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite ſtehen konnte; dieſes haben ſie ſelbſt eingeſtanden *). Aber dieſer allein konnte ſtatt vieler dienen. Er wußte ſeine Leyer in jedem Ton zu ſtimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindariſchen, bis auf das liebliche Anakreontiſche, und das ſchmelzende Sapphiſche Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in dieſem Zweig der Dichtkunſt keine der heutigen Nationen beneiden. Klopſtok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutſchen zurufen:

Schreket noch andrer Geſang dich,
o Sohn Teutons,
Als Griechengeſang: —
— So biſt du kein Deutſcher! ein
Nachahmer
Belaſtet vom Joche, verkennſt du
dich ſelber!

Dieſen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht ſich dem Homer und dem Pindar zur Seite ſtellen kann. Nichts iſt erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als ſeine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, ſchmelzender, als die von zärtlichem Inhalt. Nur Schade, daß dieſer würklich unvergleichliche Dichter in ſeinen Oden von geiſtlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff ſeinen Flug ſo hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächſt dieſem verdienet Ramler eine anſehnliche Stelle unter unſern einheimiſchen Odendichtern. Er hat das deutſche Ohr mit dem Wolklang der griechiſchen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horaziſchen Ode in der deutſchen vollkommen getroffen. Hierin ſcheinet er ſeinen Ruhm geſucht zu haben; denn man entdeket leicht bey ihm den Vorſatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu ſeyn. Selbſt in der Wahl des Stoffs ſcheinet er des Römers Geſchmak zum Muſter genommen zu haben. Für die höhere Ode iſt Friedrich ſein Auguſt; zu der gemäßigten von ſanft empfindſamen, od. blos phantaſiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchſt angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen beſtreut. Was kann anmuthiger und lieblicher ſeyn, als ſein Amynt und Chloe? Höchſt mahleriſch und phantaſiereich iſt die Sehnſucht nach dem Winter, und mit einem höchſtglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter dieſe ſchöne Ode geendiget.

*) Lyricorum Horatius fere ſolus legi dignus. Quintil. Inſtit. Lib. X. Cap. 1. 69.

Nichts iſt zärtlicher und von ſanfterem Ausdruk, als das wechſelſeitige Lied **Ptolemäus** und **Berenice**.

Auch **Lange** und **Pyra**, die es zuerſt gewagt haben, der deutſchen Ode ein griechiſches Sylbenmaaß zu geben, und **Uz** ſtehen mit Ehren in der Claſſe der guten Odendichter. Dieſer leztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken und Bildern, bald den hohen Ernſt, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. **Cramer** hat vorzüglich den Pſalm für ſeine Leyer gewählt; ſein Vers ſtröhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräiſchen Ausdruks erreicht, ſo übertrifft er doch darin meiſtentheils ſeine deutſchen Vorgänger.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Ode das Fach iſt, darin die deutſche Dichtkunſt ſich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unſre Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem ſie zur beſten Anwendung ihrer Talente, die Menſchen und ihre Geſchäffte beſſer überſehen könnten!

* *

Auſſer den, bey dem Artikel **Lyriſch** angeführten, von dem lyriſchen Gedicht überhaupt, und mithin auch von der Ode, handelnden Schriften, haben darüber noch beſonders geſchrieben, in franzöſiſcher Sprache: **Houdard de la Motte** (Diſcours ſur la poeſie en général, et ſur l'ode en particulier vor ſeinen Oden im 1ten Bd. ſ. W. Par. 1753. 12. Deutſch von Joh. Fried. Mey, vor den Oden der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig, Leipz. 1728. 8.) — **Gibert** (Projet de diſſertat. ſur l'Ode, gegen den vorhergehenden Diſc. des La Motte, in den Mem. de Litterat. et d'Hiſt. des P. Mollez, im 2ten Th. des 2ten Bandes) — **P. Charl. Roy** (Reflex. ſur l'Ode, in ſeinen Oeuvr. mel. Par. 1727. 12.) — **Remond de St. Mard** (Reflex. ſur l'Ode, in ſ. Reflex ſur la Poeſie, im 5ten Bd ſ. Oeuvr. Amſt. 1749. 12.) — **Marmontel** (Das 15te Kap. im 2ten Bd. ſ. Poet. franç.) — **Sabatier** (Diſcours ſur l'Ode, vor ſ. Odes, Par. 1766. 8.) — **d'Alembert** (Reflex ſur la poeſie, et ſur l'Ode en particulier, im 5ten Bde S. 455. ſ. Melang. de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1767. 12.) — **Val. de Rehengac** (Eine Abhandlung über die Ode, im 2ten Bd. ſeiner franz. Ueberſ. der Oden des Horaz, Par. 1781. 12. 2 Bd.) — **Domairon** (Der 6te Art. des 2ten Kapitel im 2ten Bd. S. 106 u. f. ſ. Principes généraux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bd. handelt v. d. Ode.) — —

In deutſcher Sprache: **J. F. Löwen** (Anmerkungen über die Odenpoeſie, im 1ten St. von Joh. Wilh. Hettels Sammlung Muſika. Schriften, Leipz 1758. 8) — **Ungen.** (Ein Verſuch von der Ode, in dem 1ten St. des 2ten Bandes der vermiſchten Beyträge zur Philoſ. und ſchönen Wiſſenſch. vergl. mit dem 2ten Bd. S. 222. der Allg. Deutſchen Bibl) — Auch enthält über die Theorie der Ode vortrefliche Bemerkungen die Recenſion der Klopſtokſchen Oden in eben dieſer Bibliothek im 19ten Bd — — Uebrigens haben die mehreſten Verf. unſerer Poetiken (S. Art Dichtkunſt,) auch von der Ode, aber freylich ſo gehandelt, daß man dadurch nicht einmal beluſtigt werden kann. — —

Oden haben geſchrieben, bey den Griechen: Pindar (ſ. deſſen Art) — Anakreon (ſ deſſen Art.) — Fragmente ſind übrig vom Alcäus (ſ. den Art Lied.) — Von der Sappho (Die von ihr auf uns gekommenen Fragmente, ſind bey den verſchiedenen Ausg. ſo wie auch bey den franzöſiſchen Ueberſetzungen des Anakreon, aber vollſtändiger in Fulv. Urſini Carmin. novem illuſtr. Foem. ex offic. Chriſtph. Plantini 1568. 8. gr. befindlich. Das bekannte Gedicht an Phaon iſt, bey Gelegenheit der Ueberſetzung des Longins, und auch einzeln, ſehr oft, in alle neuere Sprachen überſetzt, und mannichfaltig erklärt worden. Longepierre hat bey ſeiner Ueberſetzung ihrer und der Gedichte des Anakreon, Par. 1684. 12. ihr Leben geſchrieben, und Bayle hat ihr einen Artikel gewidmet.) — Steſichorus (in der Samml. des Fulv. Urſinus S. 79.) — Ibykus (Ebend. S. 1 5 und 318. In der Samml. der Carminum poetar. novem lyr. Poeſ. . . . Alcaei, Saphus, Steſichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari etc. von H. Stephanus 1560. 8. Antv. 1567. 12. gr. und lat. und öfter, S. 90 und 423.) — Bacchylides (bey dem H. Steph. S. 240 und 424; bey dem Urſinus S. 1 9 und 340) — Simonides (bey dem Heinr. Steph. S. 272. 424. 451. bey dem Urſinus, S. 153, 198 und 328, 340.) — Alkmann (bey dem Urſinus, S. 63 und 297. bey dem Steph. S. 334. 425. 455.) — Ueber die mehrern griechiſchen lyriſchen Dichter ſ. Fabr. Bibl. graec. Lib. II. Cap. XV. — —

Von römiſchen Dichtern: Q. Horatius Flaccus († 3995. Odar. Lib. IV Epod. L. I. und Carmen Saecul. Ueber die Ausg. ſ. den Art. Horaz. Einzeln hat ſeine lyriſchen Gedichte, unter andern, Ge. Wade, Lond. 1731. 8. herausgegeben, einiger frühern Ausgaben, als der Leipziger (ohne Jahrsz.) 4. und 1492, der Pariſer 1498. 4. und anderer nicht zu gedenken. Ueberſetzt in das Italieniſche: auſſer einzeln Oden, ſämmtlich vierzehnmal, zuerſt von Giorg. da Jeſi 1595. 12. in nachgeahmten Versarten des Originales; von Fed. Noni, Fir. 1672, 1675. 12. 2 Th. in Umſchreibungen; von Lor. Mattei, Rint. 1679. 8. eben ſo; von P. Abriani, Ven. 1680. 8. in reimfr. und gereimten Verſen; von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. mit den ſämmtl. Werken des Horaz; von Girol. del Buono, im 8ten Bd. der Racc. dei Poet. lat. Mil. 1735. 4 in reimfr. Verſen; von Stef. Pallavicini, Leipz. 1736. 8. in reimfr. und ger. Verſen; von Fr. Borgianelli, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1737. 8. in ger. Verſen; von Ott. della Riva, Ver. 1746. 8. eben ſo; von Greg. Redi, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1751. 8. in reimfr. Verſen; von Bertola, und Corſetti, mit den ſämmtl. W. des Horaz, Sienna 1759, 1777. 8. 2 Bd. vom D. Mattei, 1777. 8. Von Giuſ. Ott. Savelli, Liv. 1783. 8. Von einem Ungen. Reggio 1786. 8. in ger. Verſen. In das Spaniſche: ſo viel ich weiß, nur einzele Oden. Fabricius, in der Bibl. lat. I. 421. n. Aufl. führt verſchiedene Ueberſetzungen des Horaz überhaupt, unter andern eine von Villeno de Bidma, an, welche mir auch ſonſt ſchon, allgemein vorgekommen iſt, die ich aber denn doch nicht näher kenne. In das Portugieſiſche: von Alex. Siqueira, Evora 1633. 8. In das Franzöſiſche: Vollſtändig in Verſen: achtmal, von Jacq. Mondot, Par. 1579. 8. Von Rob. und Anr. d'Agneaux, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1588. Von P. Marcaſſus, P. 1664. 8. Von de Brie, aber überhaupt nur 18 Oden, Par. 1693. 12.

12. verm mit 10 andern, 1695. 8. Von Pellegrin, P. 1715. 12. 2 Bd. Von dem Abt Salmon, Par. 1752. 12. Von Ger. Valet de Rehengac, Par 1752-1781. 12. 2 Bde. (die beßte) Von Chabanon de Maugris 1 77. 12. (nur das dritte Buch.) In Proſa, zehnmahl: von Mich. Marolles mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1652. 8. 2 Bde. Von Algay de Martignac, eben ſo, Par. 1678. 12. 2 Bde. Von J. B Morvan de Bellegarde, bey der Ueberſ. des Horaz von Tartaron, P 1685. 12. 1749. 8 2 Bde. Von Andr. Dacier, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1681-1689 12. 10 Bde Amſt. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12 8 Bde. (dieſe Ueberſ. veranlaßte zu ihrer Zeit viele Kritiken, wovon ſich nähere Nachr. in Goujets Bibl. franç. Bd 5. S. 342 u. f. finden) Von Noel Et. Sanadon, mit den übrigen W des Dichters, P. 1728 4. 2 Bde. 1756 12. 8 Bde. Von Ch. Batteux mit den übrigen Gedichten (auslaſſend) 1750. 8. 1763 12. 2 Bde. Von P. Touſſaint Maſſon, 1757. 12. Von Desfontaines, Lyon 1759. 12 (aber nicht vollſtändig.) Von Vaniere 1761 8.) aber nur das te Buch.) Von Cl. Binet, mit den übrigen W. des H. 1783. 16. 1 Bde. In das Engliſche: Die erſte Ueberſetzung derſelben ſchreibt Warton, in ſeiner history of engl. poet. Bd. 3. S. 424. Anm. d. dem Th. Hawkins im J. 1626. zu. Wie oft ſie überhaupt überſetzt worden, weiß ich nicht; die mir bekannten Ueberſetzer der Oden ſind: Rider (1644. 12.) Smith 1649. 8.) B. Holyday (1652. 8.) Al. Broome (1660 und 1680. 8.) Th. Creech mit den übrigen W. 1690. Von verſchiedenen, nebſt den Satiren 1715. 8. 1712. 8. Oldisworth (1719. 8 1737. 12.) Phil Francis (1743 und 1778. 8. 4 Bd mit den übrigen W. des Dichters.) Tower (mit den übrigen Werken des Horaz, 1744. 12. 2 Bd.) Davidſon (1746. 8. in Proſa.) Watſon und Patrik (1750 8. 2 Bde. mit den übrigen Werken des Dichters, in Proſa.) Stirling (1752-1753. 8. 2 Bd. mit den übrigen Werken des H.) Chriſtph. Smart (1754. 12. 2 Bd. 1762. 12. 2 B. mit den übrigen W. d. H. und in Proſa.) J. Duncombe (1757. 8. 2 Bde 1767. 12. 4 Bde. mit den übrigen W. des H) W. Greene (1777. 8. 1783. 8.) J. Gray (1778. 8. mit den Epiſteln.) W. Tasker (Select. Odes of Pind. and Horace 1781. 8) — In das Deutſche: von Buchholz, Rint. 1639. 8. in Reimen; von den Schülern des M Bohemus, zu Dresden 1656. 8. vier Bücher eben ſo jämmerlich; von Rothe, mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, Baſel 1671. 8. in Proſa; von Weidner, Leipz. 1690. und (wird man es glauben? ebend. 1769. 8 in elenden Reimen; von Rulf, mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, Leipz. 1698 und 1707. 8. in Proſa; von Röder, Nürnb. 1741. 8. das erſte Buch in Reimen; von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. 2 Bd. mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, in Proſa; von Lange, Halle 1752. 8. (Hierher gehört aus dem 2ten Theile von G. E. Leſſings kleinen Schriften, ein Brief (der 24te) an H. F. der in dem Hamburgiſchen Correſpondenten bey Erſcheinung der kleinen Schriften eingerückt wurde, und auf welchen Hr. Lange antwortete. Hierauf erſchien erſt das Vademecum, und darauf ein Brief von Hrn. Lange an F. Nicolai, und eine Antwort von dieſem. In dem 4ten Th. von Leſſings verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 113 u. f. ſind dieſe Schriften ſämmtlich zu finden) Von dem Gr. von Solms, Braunſchw. 1756-1760. 8. in Reime, zu deren Entſchuldigung ſich aber ſagen läßt, daß der Verf.

auf beſondre Veranlaſſung, nicht aus eigenem Antrieb, eine gereimte Ueberſetzung übernommen hat; von (Hrn. v Breitenbauch) Leipz. 1769. 8 1776. 8 in Reime; von Hrn. Ramler; Berl. 1769. 8. Funfzehn; nähmlich in jedem der verſchiedenen, in dem Original kommenden 15 Sylbenmaße (vier jambiſche in den Epoden abgerechnet,) eine, welche nachher durch die in der Berliner Monatsſchrift eingerückten vermehrt worden ſind, dergeſtalt, daß wir noch die Hofnung haben, die ſämmtlichen Oden des Horaz durch Hrn. Ramler zu erhalten; von Frd. D. Behn, zwölf in den Versm. des Originals, Lüb. 1773. 8. aber ſehr holprich; von K. A. Küttner, das 1te Buch, Leipz. 1772. 8. metriſch; von verſchiedenen, nebſt den übrigen W. des Dichters, Anſp. 1773 u. f. 8. 3 B. in Proſa; von C. Maſtalier, vierzehn St. in ſ. Ged. Wien 1774. 8. metriſch; von K Ferd. Schmid Sechzehn, Leipz. 17 4. 8. Von Jac. Frdr. Schmitt, Gotha 1776-1783. 3 Th. 1793. 8. metriſch; von einem Ungen. Dreyßig Oden, Leipz. 1779. 8. Noch dreyßig, ebend. 1780. 8. Von K. J. Jördens, Berl. 1781-1786. 8. 2 Bde. Von einem Ungen. Die beyden erſten Bücher, Leipz. 1781. 8. in Proſa; von C F. K. Herzlieb, Stendal 1786-1791. 8. 3 Th. und 3 Bücher; von Joh. Dav. Müller, zehn, in ſ. Oden, Magd. 1787. 8. Von Joh. Fdr. Roos, Gießen 1791. 8. 1ter Th. metriſch. Auſſer dieſen ſind von verſchiedenen ältern und neuern Dichtern, deren einzeln ſehr viele überſetzt und nachgeahmt worden, wovon in J G. Schummels Ueberſetzer Bibl. Wittenb. 1774. 8 eine ziemlich ausführliche Anzeige ſich findet. Oden nach dem Horaz, gab Hr. Gleim, Berlin 1769. 8. heraus. Beſondere Erläuterungsſchriften über die lyriſchen Gedichte des Horaz: In Libr. I. Odar. von Adr. Turnebus, in ſ. Adverſ. Arg. 1509. f. 3 Bde. einzeln, Par. 1577 und 1586. 8. — Pauli Franci Commentar. Horatiani praemetium in I. et II. Libr. Odarum, Frft. ad Viadr. 1521. 8. — In Q. Hor. Fl. Od. et Epod. Libr. Herm. Figulus, Frcft. 1546. 4. — Io. Caeſarius in Od. triginta duas Lib. pr. Rom. 1566. 8. — Bern. Parthenius in Od. et Epod. libr. Ven. 1584. 4. — Blaſ. Bernhardus de laudibus vitae ruſticae, ad Horat. 2 Epod. Flor. 1613. 4. und Ioa. Weitzius ad Epod. II. Frcft. 1625. 8. — Iac. Crugii notae in Epod. libr. ap. Plant. — Phil. Bebii . . . Commentar. in Lyr. Horatii, Col. 1633. f. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace . . . par. Mr. Blondel, Par. 1673. 12. auch im 1ten Bde. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lateiniſch, in dem Κριτικον επιχειρημα ſ. Diſſert. critic. de Poet. gr. et lat. des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. — Methodus Horat. interpr. Auct. C. Gottl. Hofmann, Lipſ. 1729. 8. — Chriſtii Iuventas Aquilae ad Carm. IV. 4. Lipſ. 1745. — Virg. Horatiique nonnulla loca a ſtrict. Baumgartenii, Baylii etc. Vindic. Auct. E. Lud. D. Huch, Lipſ. 1756. 8. — De felici audacia H. ſcripſ. Ad Klotzius, Ien. 1762. 8. — De Horat. ab Henr. Home ſaltuum falſo accuſato, ſcr. Chrph. Lange, Erl. 1767. 4. — On the character and writings of Pindar and Horace, by R. Schomberg, 1769. 8. — De Genio, ad illuſtranda aliquot Horat. loca, ſcripſ. Ioa. Chrſtn. Meſſerſchmid, Vit. 1769. 4. — Vorleſungen über den Horaz, von J. C. Briegleb, Alt. 1770-1780. 8. 2 Th. (Ueber die ſechs erſten des 1ten und die ſechszehn erſten des 2ten Buches.) — H. Carm. collat. ſcriptor.

tor. graec. illuſtrata, ab Heinr. Wagnero, c. praef. Klotzii, Hal. 1770. 8. — Spec. urbanitatis Hor. ſcr. Degen, Erl. 1774. 4) aus der 7ten Ode des 1ten Buches) — Polemicae Horat. Specim. XXI. ſcr. Chr. Heinr. Schmid, Gieſſ. 1776-1787. 4. aus welchen ſ. Kommentar über Hor Oden, Leipz. 1789. 8. 1ter Th. der nur bis jetzt auf das 1te Buch geht, entſtanden iſt. — De nexu in Odis Horat. ſcripſ. Frid. Aug. Wideburg, Ien. 1777. 4. — Vorleſ. über die claſſiſchen Dichter der Römer, 1r u. 2r Bd. über Horaz, von P. Fdr. A. Nitſch, Leipz. 1782. 8. — Ferner gehören hieher noch: Chr Egenolphi Melodiae in Od. Horat. Frcf. 1537. 12. 4 Th. — P. Hofmeieri Harm. poet. Nor. 1539. — Math. Collinii Harmoniae univocae in Od. Hor. Argent. 1568. 8. — Auch Et. du Chemin hat 1661 Hor. Oden, in vier Stimmen, H. Marpurg zwey Oden des Horaz (die 31te und 32te des 1ten Buches) Berl 1757. Hr. Benda die 17te des 2ten B. und Hr. Hiller die 26te des 1ten Buches, Leipz. 1779. in Muſik geſetzt, ſo wie Philidor mehrere davon herausgegeben. S. übrigens den Artikel Horaz.) — —

Unter die eigentlichen Odendichter laſſen ſich weder Statius, noch Aurel. Prudentius ſetzen; ich glaube, indeſſen, wenigſtens ihre Nahmen hier anführen zu müſſen. —

Oden von neuern lateiniſchen Dichtern: Joh. Jov. Pontanus († 1503. in ſeinen Oper. poet. Flor. 1514. 8. Venet. 1518-1533. 8. 2 Bd. ſo wie im 2ten Bd. S. 368 u. f. der Deliciar. poetar. Itali ar. Frcft. 1608. finden ſich einige ſchwache lyr. Gedichte.) — Conr. Celtes († 1505. Carm. Argent. 1513. 4. vier Bücher Oden, ein Buch Epoden, und ein Carm. ſaec. enthaltend.) — Joh. Aurelius, Augurellius (1515. Poemat. Ven 1505. Gen. 1608. 8. enthalten einige ziemlich unpoetiſche Oden) — Joh. Secundus († 1535. In ſ. Oper Lugd. Bat. 1619. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12. findet ſich ein Buch Oden.) — Bened. Lampridius († 1540. Carm. Venet. 1550. 8.) — Jac. Sadolet († 1547. Lyr. Gedichte von ihm finden ſich in den Delic. Poet. Ital. Bd. 2. S. 582. und im 3ten Bde. ſeiner ſämmtlichen Werke, Verona 1737-1738. 4. 4 Bd. Schöne, aber oft übel angebrachte Phraſeologien und weiter nichts) — Marc. Ant. Flaminio († 1550. Auſſer einer Paraphraſe von 30 Pſalmen, Antv. 1558. 12. noch Carm. lib. II. ad Turrianum in den Carminibus . . . . Flaminiorum; ex edit. Cominiana 1727. 8. und Patav. 1734. 8. herausgegeben von Frcs. Mar. Mancurti, wovon die beſſern Hr Ewald 1775. und Hr. Zobel in der 7ten Abtheilung des Taſchenbuches eine, frey ins Deutſche überſetzt hat. Das Leben des Dichters hat Joach. Camerarius den Epiſt. . . . Ant. Flaminii de veritate Doctr. eruditae et ſanctitate Religionis . . . . Nor. 1571. 8. vorgeſetzt. Monnoye, bey ſ. Baillet, Bd. 5. Th. 2. S. 149. N. 2. Amſt. 1725. 12. führt eine, von Flaminio bereits Fan. 1515. 8. gedruckte Sammlung von zehn Oden und einer Ekloge an. S. übrigens das 11te St. S. 187. der Schelhornſchen Ergötzlichkeiten.) — Joh. Salmonius Macrinus oder Maternus († 1557 Carm. libr. IV. . . . Par. 1530. und Odar. lib. VI. ebend. 1537. 8. Die erſte Ausg. gehört unter die ſeltenen Bücher; noch ſeltner ſind die Hymnor. Lib. VI. Par. 1537. 8.) — G. Fabricius (Odar. Lib. III. Baſ. 1552. 8.) — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Opera p. Ioa. Hagium. Lipſ. 1586. 8. ex ed. C. Traug. Kretſchmar, Dresd.

1773.

1773. 8.) — Jean du Bellay († 1560. Bey den Gedichten des Macrinus, Par. 1546. 8. findet ſich ein Buch lat. Oden von ihm.) — Lud. Helmbod (Lyricor. lib. II. cum quadriſonis ſingular. Odar. Melodiis, Mühlh. 1577. 8. in ſ. Epigr. waren ſie vorher ſchon, Erf. 1561. 8. gedruckt.) — Bruno Seidelius (1577. Poem. lib. VII. worunter 3 Bücher Oden ſind, Baſil. 1554. 8.) — G. Buchanan († 1582. Poem. Lugd. Bat. 1621. 8. Amſtel. 1676 und 1687 24.) — Marc. Ant. Muretus († 1585. Einige Oden in ſ. Juvenil. Bard. Pomer. 1590. 8) — Jean Dorat († 1588. Poem. Par. 1586. 8.) — Jan. Douſa (Odar. britannic. Lib. . . . Lugd. B. 1586. 8.) — Nicod. Friſchlin († 1590. Opera poet. Argent. 1598-1601. 8. 2 Th. enthalten, unter mehrern Gedichten, drey Bücher Oden.) — Joh. Jamot (Lyrica, Gen. 1591. 8.) — Laerius Torrentius (Lud. v. d. Becken († 1595. Poemat. Antv. 1594. 8. Unter mehrern Gedichten, zwey Bücher Oden) — Valer. Acidalius († 1590. Poem. Lign. 1603. Frcft. 1612. 8.) — Paul Meliſſus Schedius († 1602. Seine lyriſchen Gedichte finden ſich in dem 4ten Th. S. 342. der Delic. poetar germanicor.) — M. Laubanus (Muſa lyrica, Dantisc. 1607. 8.) — Joh. Adam (Odar. Lib. Heidelb. 1615 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623.) und Abel de St. Marthe (drey Bücher lyriſche Gedichte in ihren Poemat. Par. 1632. 4.) — Heinr. Meibom († 1625. Im 4ten Th. S. 310. der Deliciar. poetar. germ. S. 310 u. f. finden ſich lyriſche Gedichte von ihm. Seine Parodiar. Horationar. Lib. II. ſind auch Helmſt. 1588. 8. und ſein Anacreon lat. ebend. 1600. 8. gedruckt.) — Willich Weſthof (Epigr. Odae etc. Port. Dan 1637. 8.) — Matth. Caſ. Sarbiewsky († 1640. Lyricorum Lib. IV. Epod. Lib. I. . . . . Ant. 1632. 4. 1634. 12. Par. 1647. 12. ſ. l. 1660. 8. Odae VII. quae in Libris Lyricor. non habentur, Viln. 1747. 12.) — Sid. Hoſſchius († 1653. Poem. Antv. 1656. und mit den Poem. des Guil. Becani und Jac. Wallius, Nor. 1697. 8.) — Gilb. Jonin (Odar. Lib. IV. Par. 1635. 12.) — Joh. Bapt. Masculus (Odar. Lib. XVI. Antv. 1645. 16.) — Criſtof. Finotti (Odae . . . Venet. 1647. 8.) — E. Eliſeus a St. Maria (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Crac. 1650. 8.) — Chrſtph Caldenbach (Poem. lyrica . . . Brunſv. 1651. 12.) — Fabio Chigi (Pabſt Alexander der 7te † 1667. Philomathi Muſae Iuveniles, Par. 1656. f. Amſtel. 1660. 12.) — Abr. Cowley († 1669. S. die Muſ. Anglic.) — Jac. Baldus († 1668. Lyricor. Lib. IV, et Epod. lib. I. Col. Ubior. 1645. 12. (2te Ausg.) und nachher in ſ. Oper. poet. Monach. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ubior. 1645. 4 Th. ebend. 1660. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bd.) — Nic. Avancini (Poeſ. lyric. qua continentur Lyricor. Lib. IV. et Epod. Lib. I. Vien. 1670. 12.) — Joh. Bapt. Santolius (Santeuil († 1677. Opera poet. Par. 1670. 8. ebend. 1698. 12. 3 Bd.) — Jac. Wallius (1680. In ſ. Poemat. Lib. IX. Antv. 1656. 8. Lugd. 1688. 8. finden ſich Oden.) — René Rapin († 1687. Carm. Par. 1681. 12. 2 Bd.) — Aegid. Menage († 1692. Miſcell. metrica et proſaica, Par. 1652. 4. Poem. ebend. 1658. 8.) — Bened. a St. Joſeph (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Varſ. 1694. 12.) — Jean Commire († 1702. Carm. Lib. III. Lutet. 1678. 4. Oper. poſth. Lutet. 1704. 8.) — Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1684. 8. und mit den Carm. des Fraguier, Par. 1729. 12.) —

Stef. Fabretti (Lyrica et epiſt. Lugd. Bat. 1747. 8.) — Joh. Ehrenfr. Boehm (Lyricor. Lib. Vrat. 1750. 8.) — Ant. Alſop (Odar. Lib. II. Lond. 1752. 4.) Ad. Klotz († 1772. Opuſcula poet. Altenb. 1761. 8.) — Will. Browne († 1774. In ſ. Opuſc. 1765. 4. und in dem Append. 1770. 4.) —

Oden in italiäniſcher Sprache: Urſprünglich ſcheint man das Wort Ode, nicht zur Bezeichnung der höhern lyriſchen Dichtart in Italien gebraucht zu haben; noch Chiabrera nannte ſeine Geſänge dieſer Art Canzonen; nach und nach kam indeſſen auch jene Benennung in Gebrauch. Uebrigens haben die Italiener deren in allerhand Formen, und ſowohl nach dem Muſter des Pindar (da nämlich die Epode in einer andern Versart, als Strophe und Antiſtrophe abgefaßt iſt) als nach den Muſtern des Horaz und des Anakreon geſchrieben; und viele ihrer, in eigenthümlichen italieniſchen Sylbenmaßen verfertigten, Canzonen ſind auch immer noch mehr Oden, als Lieder. Ueber die Unterſchiede zwiſchen der alten, und der italieniſchen, höhern lyriſchen Poeſie, hat Becelli in ſeinem Werke, Della nov. poeſia . . . Ver. 1732. 4. S. 357. und Quadrio, im 3ten Band ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 131. etwas, obgleich nichts ſehr befriedigendes geſagt. Von der Theorie der ital. Canzone handelt Ebenderſelbe, ebend. S. 73 u. f. und unter mehrern, auch Biſſo in ſ. Introduzione alla volgar poeſia, S. 186. Ed. ſett. Rom. 1777. 12. — Nach dem Muſter des Pindar ſchrieb Luigi Alamanni († 1556) zuerſt ſeine Geſänge, und nannte die Strophe, Ballata, die Antiſtrophe, Contraballata, und die Epode, Stanza; in der Folge der Zeit wurde die Strophe und Antiſtrophe zuweilen Volta und Rivolta, auch Giro und Regiro benennt. Auch änderte man die Verhältniſſe unter dieſen drey Abtheilungen ab; und gab der gewöhnlichen griechiſchen den Nahmen Poeſia epodica; wenn man aber die Epode zwiſchen Strophe und Antiſtrophe in die Mitte ſetzte, ſo hieß man dieſes Poeſia meſodica; und wenn man die Epode voran gehen, und Strophe und Antiſtrophe folgen ließ, Poeſia proodica. Ja Crescimbeni künſtelte noch weiter, und ſetzte bald die Epode erſt nach verdoppelter Strophe und Antiſtrophe, oder verdoppelte die Epode, ſo daß eine auf die Strophe, und eine auf die Antiſtrophe folgte, oder machte mit der Epode den Anfang, und dergeſtalt, daß dieſe immer mit der Strophe ſowohl, als der Antiſtrophe abwechſelte. Geſchrieben haben ſolche Geſänge nach dieſen Muſtern, der ſchon angeführte Luigi Alamanni († 1556. Poeſie toſcane, Lione 1532. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. 2 Bd.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canzoni, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Geſammelt mit den ſpätern, und vollſtändig, Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 1718. 8. 4 Bd. Ven. 1757. 12. 5 Bd. In das Deutſche ſind zwey ſeiner Oden und zwey Lieder, in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern aus dem 17ten Jahrhundert, Heidelb. 1780. 8. und eine in der ital. Anthologie überſetzt, und in den Varietés literair. findet ſich, Bd. 1. S. 62 ein Brief über das Leben und die Werke des Verf.) — Guido Caſſoni († 1640. Odi, Ven. 1601. 12. Trev. 1626. 12.) — Bened. Menzini († Opere di Bened. Fiorentino, Fir. 1680. 12. Opere, Fir. 1730-1731. 4. 4 Bd. Ven. 12. 4 Bd.) — Carlo Aleſſ. Guidi († 1712. Poeſ. lir. Parma 1681. 12. verm. in ſ. Rime, Ver. 1726. 12. Deutſch iſt eine Ode in den vorzüglichſten ital. Dichtern.) — Giov. Mar. Crescimbeni

beni († 1728. Rime, Rom. 1695. 12. Ebend. 1723. 8. in 10 Bücher abgetheilt.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Venet. 1736. Bologn. 1737. 8. Auch ſind noch einige einzele Gedichte dieſer Art vorhanden, welche Quadrio in ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 135. angezeigt hat, und Becelli führt in ſeinem Werk, Della nov. poeſia; S. 28. noch einen, mir ſonſt nicht bekannten, Sicilianiſchen Dichter Simone Rau, als Verfaſſer ſolcher Geſänge, an. — —

Nach römiſchen Muſtern, oder in gleichförmigen Stanzen, haben deren geſchrieben: Bern. Taſſo († 1569. War der erſte, welcher Geſänge, nach dem Muſter der horaziſchen Oden abfaßte. Rime, Venez. 1555. 8. verm. ebend. 1560. 12. Seinem Beyſpiele folgten:) Petronio Barbati († 1552. Rime Foligno (1711.) 8.) — Lud. Paterno (Rime ... Ven. 1560. 8. S. übrigens den Artikel Sonnet.) — Jac. Marienta († 1561. Rime ... Parm. 1564. 4.) — Gicol Fenaruolo (1570. Rime ... Ven. 1574. 8. — Ferrante Carrafa Sei libri ſopra vari e diverſi ſoggetti ad imitazione de' Poeti Lirici, Greci e Latini, nell' Aquila 1580. 4.) — Ventura Cavalli (Odi eroiche ... Ven. 1602. 12.) — Fulvio Teſti (enthauptet 1646. Poeſ. lir. Mod. 1627. 8. 1643 - 1648. 4. 3 Th. Mod. 1652. 12. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th. Zwey ſ. Oden finden ſich, deutſch, in Hrn. Schmitts Anthologie, Liegn. 1778 - 1781. 8. 4 Th. und eine in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern des 17ten Jahrhunderts, Heidelb. 1780. 8.) — Franz Redi († 1697. Opere Ven. 1712 - 1730. 12. 7 Bd. Ven. 1762. 4. 7 Bd.) — und a. m. Auch in den Comp. poet. des Rolli finden ſich Oden in dieſer Form abgefaßt. Sogar von den Sylbenmaßen des Horaz hat man das Sappiſche und Alcäiſche, und beſonders in jenen Zeiten nachgeahmt, wo die von Tolomei zu Rom im J. 1539 geſtiftete Academia della poeſia nuova, und das Geſetzbuch derſelben: Verſi e regole della nuova poeſia toſcana, Rom. 1539. 4. die Aufmerkſamkeit der Italiener auf ſich gezogen hatte. —

So genannte anakreontiſche Oden oder Geſänge (Canzoni) haben geſchrieben: Ottavio Rinucci (Canzonette, Fir. 1622. 4.) — Frcs. Balducci († 1642. Rime, Rom. 1630-1646. 12. 2 Th. Ven. 1663. 12. 2 Th.) — Lor. Magalotti († 1712. Unter dem Nahmen Lindoro Elateo, Canz. Fir. 1725. 8.) — Giamp. Zanotti (Poeſie, Bol. 1718. 8. ebend. 1743 - 1748. 8. 3 Bd.) — Carlo d'Aquino (Unter dem Nahmen von Alcone Sirio, Anacreonte ricantata, R. 1726. 12.) — Bey dem Art. Lied ſind übrigens mehrere hieher gehörige Dichter angeführt. —

Oden oder Canzonen in italieniſchen Sylbenmaßen ſind, auſſer verſchiedenen ebendaſelbſt angezeigten Dichtern, unter mehrern, geſchrieben worden, von: Luca Contile (Le ſei ſorrelle di Marte ... Fir. 1556. 8.) — Franc. Beccuti († 1553. Rime, Ven. 1580. Deutſch, findet ſich eine ſeiner Oden in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — Luigi Tanſillo († 1570. Sonetti e *Canzoni*, Bol. 1711. 12. auch bey ſeiner Lagrime di S. Pietro, Ven. 1738. 4.) — Eraſmo Valvaſone (Rime, Berg. 1592. 16.) — Onofrio Andrea (1647. Poeſie, Nap. 1631 u. 1634. 12. 2 Th.) — Giamb. Rocchi (Canzoni eroiche, Ven. 1641. 8.) — Carlo di Dottori (Ode .... Pav. 1643 und 1654. 12.) — Agoſt Ragona (Poeſ. lir. Pad. 1652. 12.) —

Angelo Mar. Arcioni (Ode, Ven. 1678. 12. Pav. 1682. 12.) — Gabr. Mar. Meloncelli († 1710. Poeſie lir. Lucca 1683. 12. Rom. 1685. 12.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Sim. Vercinio (Poeſ. lir. Bol. 1695. 12.) — Dom. Bartoli (Il Canzoniero di . . . Lucca 1695. 12. 2 Th.) — Vincentio di Filcaja († 1707. Poeſie, Fir. 1707. 4. Opere, Ven. 1755. 12. 2 Bd. Eine Ode von ihm iſt deutſch in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780 8.) — Aleſſ. Marchetti († 1714. Saggio di Rime eroiche, morali . . . Fir. 1704. 4.) — Ant. Ghiſilieri (Poeſ. Bol. 1719. 12.) — Girol. Gigli († 1722. Poeſie ſacre e profane e facete . . . Ven. 1722. 8.) — Euſt. Manfredi († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. Ven. 1748. 8) — Gioſ. Gorini Corio (Rime diverſe, Mil. 1724. 8.) — Ant. Piedemonti (Poeſie . . . Ver. 1726. 8.) — Aleſſ. Pegolotti (Rime . . . Guaſt. 1726. 4 Ven. 1727. 8.) — Frcs. Mar. Zanotti (Poeſie volgari . . . Fir. 1734. 8.) — Giov. Ant. Volpi (Rime, Pad. 1735. 4. verm. 1741. 8.) — Girol. Tagliazucchi (Proſe et poeſie . . . Tor. 1735. 8.) — Carlo Frugoni († 1767. Rime, Par. 1734. 8 Opere, Parma 1779 u. f. 8. 9 Bd. der 2te Bd. enthält vorzüglich die Canzoni, Lucca 1779. 8. 15 Bde. Auch ſind die Canzoni ſcelte, R. 1778. 12. 3 B. einzeln gedruckt.) — Baſtiano de' Valentini (In ſ. Rime, Lucca 1768. 8. finden ſich ſechs Canzonen.) — Jul. Caſſiani (Saggio di Rime . . . Lucca 1770. 8.) — Saggio di Odi filoſofico-morali, Bol. 1780. 4. — Gasp. Caſſola (Poeſie militare, Mil. 1790. 8.) — S. übrigens die Art. Lied und Sonnet.

Oden von ſpaniſchen Dichtern: Die frühern Gedichte dieſer Art finden ſich in dem Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — Garcilaſo de la Vega (Garcias Laſo † 1536. Obr. Sev. 1580. 4. Salam. 1581. 12. Mad. 1765. 8) — Juan Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. 4. Antv. 1597. 12.) — D. Franc. de Medrano (Bey des Vanegas de Saavedra Remedios de amor . . Pal. 1617.) — Franc. de Herrera (Obr. Sev. 1582. zweyte Aufl unter dem Titel, Verſos . . . Sev. 1619. 4.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 16. Valenc. 1671. 8. 1761. 4.) — Lupercio und Bartol. de Argenſola (Rimas . . . Zar. 1634. 4.) — Eſtevan Man. de Villegas (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. Mad. 1774. 4. 2 Bd.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obras del Bachiler Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parnaſſo Eſpanol y Muſas Caſtellanas, Mad. 1648. 4. und die Fortſetzung: Las tres ultimas Muſas . . . Mad. 1670. 4. Obras . . . Brux. 1660. 4. 3 Bd. wo aber die letzte Sammlung fehlt. Antv. 1670. 4. 4 Bd. vollſtändig, doch ohne die zu allererſt angeführte Samml. Mad. 1736. 4. 6 Bd. ganz vollſtändig.) — Ignazio de Luzan — Vinc Garc. de la Huerta (deren Werke, ſo viel ich weiß, noch nicht geſammelt ſind.) —

Oden von franzöſiſchen Dichtern: Pierre de Ronſard († 1585) war, wie man leicht denken kann, der erſte franzöſiſche Dichter, welcher Gedichte, unter dem Nahmen Oden, ſchrieb. Sie ſind in 5 Bücher abgetheilt. Es giebt indeſſen frühere Dichter, welche dergleichen wirklich, obgleich urſprünglich unter anderer Benennung, verfertigt haben In den Annales poet. ſind deren von Michel Marot (Bd. 2. S. 327.) von Joach. du Bellay († 1560 Bd. 4. S. 57. 67. 85. 95. S. Oeuvr. ſind Par. 1574.

8. Rouen. 1597. 12. erſchienen) von Louiſe Labe († 1566.) oder doch ihr zu Ehren (ebend. S. 247.) aufbehalten worden. Von den Oden des Ronſard, welche zum Theil ganz nach der Form der Pindariſchen Oden abgefaßt ſind, finden ſich (Ebend. Bd. 5. S. 81. 91. 111. 121. 1 2. 137. 145. 151. 170. 203 215. 264.) verſchiedene, welche, ob ſie gleich zu ihrer Zeit ſo viel Aufſehens machten, daß Paſſerat die an den Kanzler L'Hoſpital dem Herzogthume Meyland vorzuziehen, vorgab, doch jetzt kaum lesbar mehr ſeyn möchten. Die Samml. ſ. W. iſt Par. 1567. 4. 6 Th. 1629. 12. 9 Bde. erſchienen. — Jacq. Tahureau († 1555. Seine premières Poeſies, Poit. 1554. 4. enthalten einige Oden. Mehrere finden ſich bey ſ. Sonnets, ebend. 1554. 8. Lyon 1574. 16. Geſammelt ſind ſie in ſ. Poeſies, Par. 1574. 8.) — Nic. Bargede (Odes penitentes, Par. 1550 8.) — Ch Fontaine (Les ruiſſeaux de Fontaine, conten. Epit. Eleg. . . . Odes . . . Lyon 1555. 12. Odes . . . ebend 1557. 8) — Oliv. Magny († 5 0 Odes, Par. 1559. 8. Sie ſind in 5 Bücher abgetheilt.) — Louis de Maſures (S. deſſen Oeuvr poet. Lyon 1557. 4.) — Remy Belleau († 1577. In der vorhin angeführten Sammlung findet ſich, Bd. 6. S. 93. eine Ode auf den Frieden.) — Jean de Peruſe (Ebend. S. 225 und 233. finden ſich zwey ſeiner Oden. S. Oeuvr. ſind Par. 1573 8. gedruckt.) — Jacq. Grevin († 15 0. Sein Olympe, Par. 1560. 8. enthält auch Oden. Auch finden ſich deren noch in ſ. Theatre, ebend. 1562. 8.) — Cl. Turrin (In ſ. Oeuvr. Par. 1572. 8. finden ſich neun Oden.) — Adr. de Gueadou (Seine Payſages . . . Par. 1573. 4. enthalten 19 Oden.) — Et. Jodelle († 1573. S Oeuvr. P. 1574 4. Lyon 1597. 8. enthalten einige Oden.) — Jean le Masle (Unter ſ. Recreat. poet. Par. 1580. 8. ſind auch einige Oden.) — J. Ed. du Meunin (S deſſen Oeuvr. P 1582. 12.) — Iſ. Habert (S. ſ Oeuvr poet P. 5 2. 4.) — Clov. Heſteau (S. ſ. Oeuvr. poet. Par 578. 4) — Pierre de Brach (In ſ. Poems, Bord. 15 6. 4. finden ſich verſchiedene Oden.) — Madeleine des Roches († 1587. In dem 7ten Bd. S. 27 und 31 der gedachten Annales ſind zwey ihrer Oden aufbewahrt worden.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Ebend. S. 141. 149 finden ſich zwey Oden von ihm. S Oeuvr Par. 1572. 8. 2 Bd. enthalten deren mehrere.) — Jean Paſſerat † 1602. Eine Ode auf den erſten Tag des Mays im 8ten Bd S. 25. und eine auf den Tod eines Hundes S. 41 der Annales poet. S. Oeuvr. erſchienen Par. 1606. 8.) — Amadis Jamin (Ebend. im 9ten Bd. S. 207. 212. 2 9. drey Oden von ihm.) — Phil Desportes († 1606. Eine Ode ſacrée im 11ten Bd. S 111. der Annal. poet.) — Cl de Trellon (Zwey Oden von ihm finden ſich ebend. im 12ten Bd. S. 101 und 103) — Gilles Durant († 1614. In ſeinen Oeuvr. Par. 1594 und 1727. 12. finden ſich zwey Bucher ſehr proſaiſcher Oden.) — Ant Mage de Fiefmelin (S Oeuvr. Poet. 1601. 12. enthalten einige o Oden, wovon auch einige in den 12ten Bd. S. 203 der Annal. poet. aufgenommen ſind) — Jean le Blanc (Odes pindariques, Par. 1604. 4. verm. unter dem Titel, Neoptemachie, ebend 1610. 4 Auch ſind deren von ihm in den 12ten Bd. S. 178 der Annal. poet. aufgenommen worden. — Raoul Callier (Seine Poeſien, die ſich bey den Oeuvr. de Nic. Rapin, Par 1610. 4. finden, enthalten einige franz. Oden in dem Sapphiſchen und Alcäiſchen Sylbenmaße.) — Cl. Garnier (1615. S. Amour victorieux . . Par. 1609. 12. ſind

ver-

verſchiedene Oden angehängt.) — De Maillier (S. Poeſies, Bord 1616. 8. enthalten verſchiedene Oden.) — Rob. Angot (Bey ſ. Prelude poetique, Par. 1603. 12. finden ſich einige zwanzig Oden.) — Vital Daudiguier (S. Oeuvr. poet. Par. 1614. 8. enthalten auch Oden.) — Theophile Viaud († 1626. Einige ſeiner Oden ſind in den 3ten Bd des Recueil des plus belles pieces des Poetes franc. . . . Par. 1752. 12. aufgenommen worden, und zeugen von vieler, aber ſehr ungebundener Einbildungskraft; ſeine Werke ſind Rouen 1627. 8. Par. 1662. 12. gedruckt) — Franc. Malherbe († 1628. Sein Verdienſt um die höhere lyriſche Poeſie der Franzoſen iſt bekannt; aber, meines Bedünkens, ſehr geringe. Seine, aus der Fabellehre genommene Allegorie iſt oft nur Allegorie, nicht Bild, nicht eigentliche Darſtellung deſſen, was er ſagen wollte; ſein Enthuſiasmus oft ſichtlich erkünſtelt; ſeine Sprache oft höchſt proſaiſch und leer; aber ſie iſt rein, ſie iſt harmoniſcher, als die Sprache ſeiner Vorgänger; der Bau ſeiner Strophen iſt lyriſcher. Poeſies . . . . Par. 1660. 12. von Menage, ebend. 1722. 12. 3 Bd. mit den vorher, einzeln, Saumur 1660. 4. gedruckten Remarques par Mr. Chevreau; mit den proſ. Schriften unter dem Titel, Oeuvr. Par. 1757. 12. 3 Bd. ebend. 1764. 12. 4 B. nach chronologiſcher Ordnung. Einzeln mit dem Titel Poeſies Par. 1757. 8. Sehr lobredneriſche Nachrichten liefert, unter andern, Baillet, im 2ten Th. des 4ten Bd. S. 1 u. f. ſ. Jugemens, Amſt. 1725. 12. Auch findet ſich ſein Leben bey der letztern Ausgabe.) — Jean Franc. Sarasin († 1654. In ſ. Oeuvr. 1655. 4. finden ſich verſchiedene nicht ganz ſchlechte Oden.) — Ant. Godeau († 1672. S. W. enthalten einige mittelmäßige Oden.) — Jean Chapelain († 1672. Seine, an den Card. Richelieu gerichtete, aus mehr, als 300 Verſen beſtehende Ode, erhielt ſo gar Boileaus Lob; aber dieſes ſagt freylich nicht viel) — Honore du Bueil, Marq. de Racan († 1670. In ſ. Oeuvr. Par. 1660. 12. finden ſich einige ſehr ſchwache Oden; ſo ſchwach, daß er z. B. in der Ode an den König, ſeiner grauſamen Geliebten gedenkt.) — Nic. Boileau Despreaux († 1711. Seine Ode auf die Eroberung von Namur iſt warnendes Beyſpiel einer falſchen, erkünſtelten Begeiſterung.) — Franc. Seraphin Regnier Desmarais († 1713. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige ſchwache Oden.) — Houdard de la Motte († 1731. Seine, im J. 1707. zuerſt erſchienenen Oden, nehmen den 1ten Bd. der Samml. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. ein. Er nennt einige derſelben Pindariſch; auch ſogar in Proſa iſt eine dabey. Als eigentliche hohe lyriſche Poeſie haben ſie wenig Verdienſt; es ſind moraliſche Betrachtungen. Ital. erſchienen ſie Flor. 1741. 8.) — Jean Frcs. Leriget de la Faye † 1731. In dem von ſeinen Gedichten gemachten Recueil ſind einige ganz erträgliche Oden. Die, womit er die Verſe gegen La Motte vertheidigte, iſt bekannt) — Dan. Bernad (Odes morales P. 1722. 8.) — Jean B. Rouſſeau († 1741. Auſſer ſeinen 15 geiſtlichen Oden, finden ſich in ſeinen Werken, Par. 1742. 4. 2 Bd. Lond. 1748. 12. 4 Bd. Par. 1753. 12. 4 Bd. 29 andere, in drey Büchern, wovon die eine, an eine Witwe, nachdem ſich Gottſched an ihr verſündigt hatte, von Hrn. Ramler überſetzt, in dem Schmidſchen Almanach der deutſchen Muſen auf das Jahr 1770 S. 231 zu finden iſt. Meines Bedünkens gehören ſie zu den beſſern franzöſiſchen Oden, obgleich der Plan von keiner ſehr viel taugt, und der Dichter, im Ganzen, zu nüch-

tern geblieben iſt.) — Maur. de Claris (Odes ſur la Religion 1747. 8.) — Robbe Beauvaſet (Odes nouv. 1749. 12.) — Chev. Vatan († 1757. Eine Ode auf die Ewigkeit, welche in dem 3ten Bd. S. 435. des Eſſai ſur la Muſique aufbewahrt worden iſt, zeugt von Anlage zu einem guten franzöſiſchen Odendichter.) — Louis Racine († 1758. Auſſer verſchiedenen mit Empfindung geſchriebenen heiligen Oden, finden ſich in ſeinen Poeſies nouv. welche den 4ten Bd. ſeiner Werke, Par. 1747. 12. ausmachen, einige andre, wovon ein paar zu den guten franzöſiſchen gehören.) — Frcs. de Voltaire († 1778. Seine Oden, 18 an der Zahl, finden ſich in dem 13ten Band ſeiner von Beaumarchais herausgegebenen Werke, und gehören nicht zu dem vorzüglichern Theil ſeiner Gedichte.) — Jean B. Louis Greſſet († 1778. Im 1ten Th. ſeiner Werke, Par. 1755. 12. 2 Bd. ſind eilf ziemlich mittelmäßige Oden.) — Ant. de Laures († 1779. In den Alman. de Muſes finden ſich verſchiedene, nicht ganz ſchlechte Oden von ihm.) — Joſ. Dorat († 1780. Einige ſehr mittelmäßige Oden in ſ. W.) — Ant. Thomas (In ſeinen Werken, Par. 1773. 12. 4 Bd. drey ſo genannte philoſophiſche Oden, wovon die auf die Zeit die beßte iſt.) — Sabatier de Cavaillon (Odes nouvelles . . . précédées d'un Diſcours ſur l'Ode . . . Par. 1766. 12. Sie ſind größtentheils über moraliſche Gegenſtände, aber nichts weniger, als mit wahrer lyriſcher Begeiſterung, abgefaßt.) — Frcs. Th. d'Arnaud (In ſ. Poeſies, Par. 1751. 12. 3 Bd. finden ſich einige Oden.) — La Harpe (S. ſeine Oeuvr Par. 1759. 8. 6 Bd.) — Clement (ſ. d. Oeuvr. div Par. 1764. 12.) — Chev. Caux (Odes heroïques et morales, Manh. 1768. 8.) — Gilbert (Odes nouv. P. 1774. 8. Le Jubilé 1776. 8. Sur la Guerre 1778. 8.) — Ger. Vallet de Rehengac (Etudes lyriques . . 1775. 12.) — Merard de St. Juſt (In ſ. Occaſion et le moment 1782. 12.) — Paſtoret (In ſ. Tributs offerts à l'Acad. de Marſeille 1782. 8. findet ſich eine, La ſervitude abolie, in dramatiſcher Form.) — La Borde (In ſ. Oeuvr. Lyon 1783. 8. 4 Bde. findet ſich eine gute Ode über den Krieg.) — Caſtera (Odes Amſt. 1785. 9. Die mehreſten beziehen ſich auf die Amerikaniſchen Staatsveränderungen; die beſſern aber ſind die über anmuthige Gegenſtände.) — Auch finden ſich in den verſchiedenen Samml. als dem Almanac des Muſes u. d. m. noch ganz gute Oden von Champfort. — Jacq. de Lille — dem Marquis de Mimeures — Guernault de St. Peravi — Roucher — Franc. de Neufchateau — Bernard u. a. m. ſo wie auch einige, hart verſificirte in den Oeuvr. du Philoſ. de Sans-Souci. — Wegen der anakreontiſchen Oden ſiehe den Artikel Lied. — —

Oden von engliſchen Dichtern: Abrah. Cowley († 1667. Verſuchte zuerſt in der engliſchen Sprache, ſogenannte Pindariſche, d. h. Oden zu ſchreiben, welche, in Rückſicht auf Vers- und Strophenbau, ohne alle Ordnung und Symmetrie ſind, und bey einzeln, wirklich edlen Stellen, höchſt proſaiſche, niedrige, läppiſche enthalten. Auch einige Ueberſetzungen oder Nachahmungen wirklich Pindariſcher Oden finden ſich dabey. Das Urtheil, welches Johnſon in der Lebensbeſchreibung des Dichters (Lives Bd. 1. S. 64 Ausg. von 1783.) von ihnen fällt, iſt nicht zu ſtrenge) — Dieſer Schriftſteller bemerkt ebendaſelbſt, daß durch die Freyheiten, welche Cowley ſich in dieſen Gedichten genommen, der Wahn, als ob Pindariſche Oden von Kindern und

Mädchen zu ſchreiben wären, und aus dieſem eine allgemeine Sucht, dergleichen zu machen entſtanden ſey. — John Oldham († 1683. S. Works, Lond. 1722. 12. 2 B. vor welchen ſich auch ſeine Lebensbeſchreibung findet, enthalten einige, etwas ſchwerfällige Oden. Seine Satyren ſind der beſſere Theil ſ. Werke.) — Edm Walder († 1687. Unter ſeinen höhern lyriſchen Gedichten, iſt das auf Cromwell unſtreitig das beſſere; voll anmuthiger und großer Stellen, und äußerſt harmoniſch verſificirt.) — John Dryden († 1701. Seine Ode auf den Cäcilientag, oder die Gewalt der Muſik, iſt unter uns, durch die Ueberſetzung der Herren Weiße und Ramler, wovon die letzte nach den Sylbenmaßen des Originals verfaßt iſt, bekannt. Das Gedicht iſt vortrefflich, ſchließt ſich aber mit einem ganz falſchen Gedanken. Dryden hat übrigens über eben dieſen Gegenſtand noch eine ganz gute Ode, und auch auf den Tod des Hrn Killigrew eine geſchrieben, welche, meines Bedünkens, zu den vortreflichſten engliſchen Oden gehört.) — J. Hughes († 1720. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige nicht ganz ſchlechte Oden, wovon die an den Schöpfer und eine andre, The Extaſy, die beſſern ſind) — Matth. Prior († 1721. In ſeinen, ſehr oft gedruckten Werken, finden ſich verſchiedene höhere lyriſche Gedichte, welche, durch übel angebrachte Fictionen, und läppiſche Gleichniſſe, ekelhaft und langweilig ſind. Das, auch in das Lateiniſche überſetzte, Carmen ſeculare läßt ſich kaum ausleſen, und das auf den Sieg bey Ramilly beſteht aus — 35 zehnzeiligen Strophen.) — Leon. Welſted (Eine Samml. Oden und Epoden von ihm ſind 1724 gedruckt.) — Will. Congreve († 1729. In ſeinen Werken (im 3ten Bd. der Ausg. von 1753.) befinden ſich ein paar ſo genannte Pindariſche Oden, und ein Hymnus auf den Cäcilientag, welchen Hr. Weiße auch überſetzt hat. Der Strophenbau der erſtern iſt, meines Bedünkens, ſehr unharmoniſch; auch hat er in der, über die Siege der Königinn Anna verfertigten, etwas zu viel mit der Muſe zu thun) — Alex. Pope († 1744. Seine Ode auf den Cäcilientag hat Hr. Weiße überſetzt; ſie iſt, wie Alles von ihm, ſchön verſificirt; aber dieſes iſt auch Alles.) — Ambr. Philipps († 1749. Auſſer einigen ziemlich unverſtändlichen Ueberſetzungen aus dem Pindar, und der bekannten Ode der Sappho im Zuſchauer, finden ſich in ſ. Poems, Lond. 1748. 8. einige nicht viel bedeutende höhere lyriſche Gedichte.) — Will. Collins († 1756. In ſ. W. von Langhorn mit ſeinem Leben, Lond. 1765. 8. herausgegeben, ſind auch einige vorher im 1ten Bd. der Collection of Poems by ſev. Hands von Dodsley, größtentheils abgedruckte, von Einbildungskraft gleichſam ſtrotzende Oden enthalten, welchen es indeſſen nicht an einzeln ſchönen Stellen fehlt. Im J. 1788 erſchien noch eine Ode to the popul. ſuperſt. of the Highl.) — Ed. Young († 1765. Vier kalte Oden in ſ. W.) — Marc. Akenſide († 1770. Zwey Bücher Oden in ſ. Poems, Lond. 1772. 4. S. 211 u. f. 1789. 12. 2 Bde. wovon der größte Theil bereits im J. 1745 gedruckt wurde. Johnſon würdigt ſie ſehr tief herab; mir ſcheinen ſie immer noch zu den guten engliſchen Produkten dieſer Art zu gehören, ob ſie gleich freylich keinesweges frey von Schwulſt, und wie es bey der Quelle dieſes Fehlers, bey erkünſtelter Begeiſterung, immer zu gehen pflegt, auch nicht ganz frey von einzeln platten Zeilen ſind) — Ungen. Four Odes, auf Schlaf, Schönheit, Geſchmack und den Tod eines Jünglings 1750. 4.) — Hudſon (On Maſonry 1751. 4. u. a. mehr.)

Ungen.

Ungen. (Miſcell. Odes 1753. 4.) — W. Maſon (Seine zuerſt einzeln erſchienenen, und dann in die Dodsleyſche Sammlung aufgenommenen Oden, wurden 1756. 4. zuſammen, und dann in ſ. Poems 1764. 8. gedruckt; ſie gehören zu den zierlichen und correcten Oden der Engl. Nachher hat er deren noch einzeln, als To the naval officers of Great Brit. 1779. 4. To Will. Pitt. 1782. 4. Secular ode in commemoration of the glorious revolution of 1688. Lond. 1788. 4. drucken laſſen.) — G. Pooke (Collect. of Odes 1757. 4.) — S. Boyce (In ſ. Poems 1757. 8. finden ſich auch Oden.) — Thom. Gray († 1771. Seiner Oden ſind überhaupt eilfe, welche zuerſt Strawberry-Hill 1757. 4. und dann in den Poems, Lond. 1775. 4. 1782. 12. 1788. 12. erſchienen. Auch an ihnen findet Johnſon, in dem Leben des Dichters, ſo vielerley zu tadeln, daß ihnen beynahe gar kein Verdienſt übrig bleibt; und freylich ſcheint die Einbildungskraft zuweilen den Dichter, beſonders für uns Deutſche, ein wenig zu weit geführt zu haben; aber es fehlt ihnen denn doch nicht an wahrem lyriſchen Plan und an einzeln glüklichen Bildern. Uebrigens veranlaßte jene Kritik mancherley Vertheidigungen, als Remarks on D. J. life and crit. obſerv. on the works of Gray 1782. 8. A curſory Examination of D. J. ſtrictures . . . 1781. 8. An Inquiry into ſome paſſages in D. J. lives, particularly his obſervat. on lyric Poetry and the odes of Gray, by R. Potter 1383. 4.) Gilbert Weſt († 1756. Sein, wie verſchiedene der vorhergehenden, urſprünglich in der Dodsleyſchen Collection of Poems in ſix Vol. und zwar, Bd. 2. S. 105. abgedrucktes, in dramatiſcher Form abgefaßtes Gedicht auf die Stiftung des Ordens von dem blauen Hoſenbande, gehört, ſeines lyriſchen Schwunges, und einzeln darin verwebter lyriſcher Geſänge wegen, vielleicht hieher; auch findet es ſich, nebſt einigen andern lyriſchen Gedichten bey ſeiner Ueberſetzung des Pindar.) — In der eben benannten Dodsleyſchen Sammlung finden ſich noch Oden von Cobb, Joſ. Warton, Ch. Williams, Fres. Fawkes, Th. Coole, Marriot, J. Duncombe u. a. m. wovon einige nicht gänzlich ohne Verdienſte ſind. — Mich. Wodhull (Ode to the Muſes 1760. 4. Two Odes 1764. 4.) — W. Seymour (Odes on the four ſeaſons 1760. 4.) — Soame Jenyns (In ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2. Bde. finden ſich auch verſchiedene Oden.) — Barnet (Odes 1761. 4.) — Ungen. (Deſcript. and allegor. Odes 1761. 4.) — James Scott (Odes on ſeveral ſubjects, Lond. 1761. 4.) — Jam. Beattie (In ſ. Original poems . . Lond. 1761. 8. welche nachher, vermehrt, öfterer gedruckt worden, ſind einige erträgliche Oden befindlich.) — Miß Whateley (Verſchiedene Oden in ihren Original poems, Lond. 1765. haben zwar keine lyriſchen Plane, aber einzele gute Stellen.) — Will. Pet. Andrews (Odes dedic. to Charles, York 1766. 4.) — John Ogilvie (In ſ Poems, Lond. 1769. 8. 2 Bd. finden ſich der Oden nur ſieben; denn die Gedichte auf die Vorſehung und das Paradies können wohl nicht zu den Oden gezählt werden. Einige jener ſind in Pindariſcher Form, einige ganz frey; und beynahe alle haben überſpannte Stellen.) — Miß Poyns (Unter ihren Letters 1769. 8. finden ſich auch Oden.) — Th. Scott (Lyric Poems, devotional and moral 1773. 8.) — Bradſhaw Galliard (Odes 1774. 4.) — Will. Whitehead († 1785. In ſ. Plays and Poems 1774. 8. 2 Bde. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden ſich ſo gute Oden, als noch ein beſolde-

ter Odendichter geſchrieben hat. In der letzten Ausg. ſtehen ſie im 3ten Bde.) — Th. Hanbury Williams (Odes 1775. 8. 1780. 12.) — Th. Penroſe († 1779. Flights of Fancy, Lond. 1775. 4. Poems 1782. 8.) — Eliſ. Fell (Ihre Poems 1777. 4. enthalten auch Oden.) — W. Brown (In ſ. Works 1777. 12. 3 B. finden ſich Nachahm. Horaziſcher Oden.) — Eliſ. Ryves (Ihre Poems 1778. 8. enthalten mehrere Oden.) — Will. Tasker (S. deſſen Poems 1779. 4.) — Rob. Alves (Odes on ſever. ſubjects 1779. 4. Poems 1785. 8. ſehr mittelm. Arbeiten.) — Th. Maurice (Poems 1779. 4.) Jerne rediviva 1782. 4. Auf Irrland.) — Joſ. Holden Pott (Poems 1779. 8.) — Th. J. Mathias (Runic Odes 1781. 4.) — J. Pinkerton (Rimes 1781. 8. Sie ſind in verſchiedenartigen Strophen abgefaßt, welche der Verf. Cadence, Antiphony und Uniſon nennt, und haben ein Prelude, und einen beſondern Schluß unter dem Nahmen Melodie, auch giebt es Symphonies darin, worin Stanzen und Proſe, gereimt und reimfreye Verſe abwechſeln. Two dithyramb. Odes, Enthuſiasm. and Laughter, 1782. 4.) — Ungen. (To the Genius of Scandal 1781. 4.) — In den Poet. effuſions of the heart 1783. 8. finden ſich verſchiedene Oden. — Die Poetical Attempts 1784. 12. enthalten einige ſchlechte, ſo genannte Pindariſche Oden. — J. N. Pedicombe (An irregular Ode to Mr. Pitt. 1783. 4. Aibion triumphant 1782. 4. To the King 1789. 4. u. a. m.) — J. Powel (S. deſſen Poems on var. ſubjects 1784. 8.) — Dav. Robertſon (S. Poems, Edinb. 1784. enthalten mehrere beſchreibende und allegoriſche, aber nur ſehr mittelmäßige Oden.) — Heyland (Odes 1785. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — E. Teasdale (In ſ. Pictoresque Poetry 1785. 8. finden ſich auch Oden.) — Hel. Mar Williams (Ihre Poems, 1786. 12. 2 Bde. enthalten auch Oden.) — Ungen. (Ode to ſuperſtition 1786. 4. ſehr gut.) — Miß Bowdler (Unter ihren Poems, Path. 1786. 8. 2 Bde. ſind auch einige moral. Oden.) — H. J. Pye (In ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. finden ſich ſechs Oden.) — — Die Poetical Tour 1787. 8. enthält einige gute Oden. — John Whitehouſe (S. ſ. Poems 1787. 8.) — In der Poetry of the World 1788. 8. 2 Bde. finden ſich einige gute Oden. — Henr. F. Cary (Sonnets and Odes 1788. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — J. Sterling (Unter ſ. Poems 1789. 12. ſind zwey Isländiſche Oden.) — G. Sackville Cotter (In ſ. Poems 1789. 8. 2 Bd. finden ſich einige ſehr mittelm. Oden.) — Will. Churchey (Poems . . . with Odes . . . 1789. 4.) — John Sargent (Bey ſ. Mine, a dram. Poem. 1790. 12. finden ſich hiſtoriſche Oden, die zuerſt im J. 1788. 12 erſchienen.) — W. Sotheby (Poems, conſiſting . . . of Sonnets, Odes etc. 1790. 4.) — Die Origin. Miſcell. Poems 1790. 8. enthalten mittelmäßige Oden.) — Rob. Merry (Ode for the fourteenth of July 1791. 4) — Miſtreß M. Robinſon (S. ihre Poems 1791. 8. beſtehen größtentheils aus Oden.) — Chriſtph. Smart (In ſ. Poems 1791. 8. 2 Bde. finden ſich mehrere Oden.) — Ungen. (True Honour, an ode, occaſioned by the death of John Howard 1791.) — Miſtr. Weſt (Ihre Miſcell. Poems 1791. 8. enthalten mehrere Oden.) — Badcok, Warwick, Drewe, Dowmann, Hole, Polwhele (Von ihnen finden ſich Oden in den Poems by Gentl. of Devonſhire and Cornwall 1792. 8. 2 Bde.) — —

Oden in deutſcher Sprache: Wenn gleich nicht unter der Benennung, ſo doch dem innern Gehalte und der Wendung nach, ſind uns Gedichte dieſer Art aus ſehr frühen Zeiten übrig. Der Lobgeſang auf den im Jahre 1075 verſtorbenen Erzbiſchof zu Cölln, Anno, welchen Bodmer mit bey ſeiner Ausgabe des Opitz abdrucken ließ, gehört, meines Bedünkens, hieher, und athmet wahren lyriſchen Geiſt. — Unter den Minneſängern ſind der eigentlichen Odendichter wohl nicht zu finden; der dazu gehörige Schwung der Einbildungskraft ſcheint ihnen dazu gefehlt zu haben. — Noch minder unter den Meiſterſängern. — Lud. Wekherlin (1650. Unter dem Titel, Oden und Geſänge, gab er zuerſt, Stuttg. 1618. 8, ſeine nachher zu Amſt. 1741 und 1748. 8. gedruckten geiſtlichen und weltlichen Gedichte heraus. Den wahren Odengang, ſo wie lyriſche Bilder, haben dieſe Gedichte nun wohl nicht; auch die Verſifikation iſt äuſſerſt hart und unharmoniſch; aber an einzeln guten Gedanken fehlt es ihnen nicht) — Mart. Opitz († 1639. In ſeinen Poetiſchen Wäldern (dem 2ten Th. ſeiner Gedichte nach der Trilleriſchen Ausgabe) finden ſich auch Gedichte unter der Aufſchrift Oden, welche wohl nicht Oden ſind, und unter den Hochzeitgedichten ſogar einige in Pindariſcher Form.) — In dieſen Zeitpunkt fallen M. G. F. L. Deutſche Oden, oder Geſänge, Leipz 1638. 8. welche ich nicht näher kenne. — Paul Flemming († 1640. Seine Gelegenheitsgedichte ſind in Form von Oden abgefaßt, und beſtehen aus 5 Büchern in ſeinen Geiſt- und Weltlichen Poemat. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1651. 1660 1666. 1685. 8. aber dieſes iſt auch beynahe das Einzige, was ſie zu Oden macht.) — Andr. Tſcherning († 1659 Seine Oden in ſ. Frühling deutſcher Gedichte, Bresl. 1642 und 1649. 8. und im Vortrabe des Sommers, Roſt. 1655. 8. ſind von eben dieſer Art.) Andr. Gryph († 1664. Auſſer einigen, aus dem Lateiniſchen des Balde überſetzten Oden, finden ſich in ſeinen, unter verſchiedenen Titeln zu Leiden 1639. 8. Frankf. 1650. 8. Frankf. 1650. Bresl. 1663. 8. ebend. verm. 1698. 8. gedruckten Gedichten, auch drey Bücher Oden, größtentheils geiſtlichen Innhaltes, und zum Theil in pindariſcher Form abgefaßt, und viele Gelegenheitsgedichte) — Frd. Lud. von Canitz († 1699. Seine Klagode auf den Tod ſeiner Doris hat aufgehört, Ode zu heißen. — Chrſt. Gryph. († 1706. Seine poetiſchen Wälder, Frankf. 1656. 8. 1717. 8. 2 Th. enthalten ſchaale Gelegenheitsgedichte, in Odenform.) — Joh. Chrſtn. Günther († 1723. So niedrig und unedel ſeine Gedichte (Glog. 1747. 8. Bresl. 1751. 8. letzte Ausg.) auch immer ſeyn möge: ſo ſcheint es ihm doch nicht an Anlage zum lyriſchen Dichter gefehlt zu haben. Seine Ode auf den Prinzen Eugen war einſt berühmt.) — Johann v. Beſſer († 1729. Ein elender Reimer! Schriften, L. 1711 und 1732. 8.) — Nicht viel beſſer, als die Oden des vorhergehenden, ſind die Oden der deutſchen Geſellſchaft, Leipz. 1722. 8. zu welchen gleich die Gottſchediſchen, ſelbſt ſeine drey Pindariſchen, auf den Churfürſt Friedrich Chriſtian, Leipz. 1764. 8. geſetzt zu werden verdienen.) — Albr. v. Haller († 1777. Mit Ihm fängt ſich auch für die Ode eine neue Epoche bey uns an, obgleich ſeine Ode auf die Ehre, geſchrieben im J. 1728 vielleicht nicht eben ein Muſter iſt, wie der lyriſche Dichter lehren ſoll. Die Ode auf die Tugend, ein Jahr ſpäter geſchrieben, iſt das erſte Beyſpiel vom Gebrauch eines fremden lyriſchen Sylbenmaßes.) — Albr. C. Fdr. Drollinger († 1745. Nachahmer Hallers in der Lehrode, aber

nicht ganz mit Hallers Geiſt. Gedichte, Frkt. 1745. 8.) — Joh. El. Schlegel († 1749. Seine Oden, im 4ten Th. ſ. W. ſind der ſtärkſte Beweis, daß er einmal zu Gottſcheds Schülern gehörte) — Joh. Andr. Cramer († 1788. Seine erſten Oden erſchienen in den Bremiſchen Beytr. und in den dazu gehörigen vermiſchten Schriften: ſie ſind nachher durch verſchiedene andere, als die auf M. Luther, Copenh. 1771. 4. und auf Melanchthon, Lübeck 1772. 4. ſehr übertroffen worden. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 3 Bde. Hinterlaſſene Ged. im 1ten St. von ſ. Sohnes Neſeggab, Alt. 1791. 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Seine, urſprünglich in den vorher angeführten Schriften zuerſt gedruckten Oden, finden ſich jetzt im 1ten Bd. ſ. Gedichte, Han. 1787. 8.) — Gotth. Sam. Lange († Horaziſche Oden, Halle 1747. 8. Lange war einer der erſten, welcher den damahls beliebten Gottſchediſchen Oden, reimfreye Oden, zu welchen er Bilder und Gang aus dem Horaz nahm, entgegen ſetzte; aber ſeine Darſtellung iſt größtentheils gemein und unedel. Die erſtern erſchienen bereits in den Freundſchaftlichen Liedern, Zür. 1745. 8.) — Nic. Diterich Giſecke († 1765. Seine Oden und Lieder beſtehen in ſ. Poet. Werken, Braunſchw. 1765. 8. aus vier Büchern; und die erſtern derſelben ſind ums J. 1747. geſchrieben.) Lud. Fdr. Lenz († 1780. Eine, ſchon im J. 1748 geſchriebene Ode auf den Wein, ſteht in der 5ten Abtheil. des Taſchenbuches, und gehört, für jene Zeiten, zu den guten.) — Joh. Phil. Lor. Withof (Seine Oden nehmen jetzt den 3ten Th. ſ. Academiſchen Ged. Leipz. 1783. 8. ein und ſind, zum Theil ſchon zwiſchen 1740-1750 geſchrieben. Sie zeigen hin und wieder eine lebhafte Phantaſie.) — Joh. Pet. Uz (Lyriſche Ged. 1749. 8. Verm. Leipz. 1756. 8. Poetiſche Werke, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 B. Ihr Werth iſt zu entſchieden, obgleich vielleicht zu wenig anerkannt, als daß von ihnen etwas zu ſagen nöthig wäre.) — Chrſtn. Euſebius Suppius (Oden . . . Gotha 1749. 8.) — G. Chrſtn. Bernhardi (Oden . . . Joh. Lud. Huber (Oden, Lieder und Erzähl. Tübingen 1751. 8.) — Heinr. Aug. Oſſenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Fdr. Carl Caſ. v. Creuz († 1770. Er nahm von ſeinen Oden den Titel zu ſeinen, Frkt. 1751. 1753. 1769. 8. gedruckten Gedichten; aber als Oden betrachtet ſind ſie von geringem Werthe.) — Gotth. Ephr. Leſſing († 1781. Ein paar Oden finden ſich im 1ten Th. ſ. Kl. Schriften, Berl. 1755. 8. und auch im 2ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, Berl. 1784. 8.) — Eberh. v. Gemmingen (Bey ſ. Briefen . . . Frkt. 1753. 8. und unter dem Titel: Poetiſche und Proſaiſche Stücke, Brſchw. 1769. 8. ſind auch einige Gedichte, welche den Titel Oden führen.) — Ewald v. Kleiſt († 1759. Unter den, in ſ. W. (Ged. vom Verf. des Frühlings 1756. 8. Neue Gedichte, 1758. Werke, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th.) befindlichen Oden iſt die auf das Landleben vielleicht die vorzüglichſte.) — Joh. Fdr. v. Cronegk († 1758. Die Oden, in ſ. Schriften, Anſp. 1760 und 1765. 8. 2 Th. gehören nicht zu ſeinen beßten Gedichten.) — Benj. Fdr. Köhler (Geiſtl. Moral. und Scherzh. Oden, Leipz. 1762. 8.) — Fdr. Wilh. Zachariä († 1777. Fünf Bücher Oden und Lieder von ihm, erſchienen bereits bey ſ. Scherzh. Epiſchen Poeſien, Brſchw. 1763-1764. 8. 9 Th.) — Chriſtph. Mart. Wieland (Im 1ten Th. ſ. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. S. 178 und im 2ten Th. S. 285 finden ſich einige hieher gehörige Gedichte.) — Anna Louiſa Karſchin († Ihre Auserl. Gedichten, Berl. 1764. 8. enthalten

einige

einige gute, einzele, lyriſche Züge.) — Joh. Fdr. Löwen († 1771. In ſ. Schriften, Hamb 1765. 8. 4 Th. finden ſich 5 Bücher ſo genannter Oden und Lieder.) — K. Wilh. Ramler (Seine erſten Oden ſind zwar ſchon im J. 1744. die mehreſten aber doch erſt ſeit dem J. 1759 geſchrieben. Geſammelt erſchienen ſie Berl. 1766 und 1772. 8. und ins Franz. überſ. Berl. 1777. 8. Einzelne ſind noch nachher gedruckt worden. Horaz iſt ſein Muſter; aber er iſt deswegen wohl noch nicht als Nachahmer deſſelben anzuſehen. Es iſt nähmlich noch nicht entſchieden, ob die höhere lyriſche Poeſie einen andern Gang nehmen könne, als die Horaziſche Ode hat? Und der eigentlich nachgeahmten Bilder und Ideen ſind, im Verhältniß zu ſ. eigenen Bildern und Ideen, ſehr wenig.) — Joach. Chrſt. Blum († 1790. Lyriſche Verſuche, Berl. 1765. 8. verm. und unter dem Titel, Gedichte, Leipz. 1776. 8. 2 Th. Neue Ged. Züllichau 1785. 8. Er gehört, in ſeinen erſten Gedichten, zu den glücklichſten Nachahmern Ramlers, ob er gleich ſeine Gedichte lange nicht ſo gefeilt hat, als dieſer. Seine ſpätern Gedichte ſind vielleicht ein wenig zu kalt, zu unlyriſch.) — Heinr. Wilh. v. Gerſtenberg (Lied eines Skalden, Copenh. 1766. 4. Schade, daß dieſes ſchöne Gedicht, an ſo vielen Stellen, ſo unverſtändlich, oder, um ganz verſtanden zu werden, zu viel Mühe nöthig iſt.) — Jac. Fdr. Schmidt (Seine kl. Poet. Schriften, Alt. 1766. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8. enthalten einige ziemlich mittelmäßige Oden.) — Karl. Fdr. Kretſchmann (Der Geſ. Rhingulph des Barden, als Varus geſchlagen war, Leipz. 1769. 8. Der Barde an dem Grabe des M. v. Kleiſt, ebend. 1770. 8. Zu Gellerts Gedächtniſſe, ebend. 1770. 8. Klage Rhingulphs 1771. 8. Die Jägerinn 1771. 8. Sämmtl. im 1ten und 2ten Th. ſ. Sämmtl. Werke, Leipz. 1784 u. f. gehören unſtreitig hieher, ob ſie gleich nicht die Form von Oden haben. Trotz einiger kleinen Ungleichheiten und Dehnungen, iſt die Darſtellung ſo vortreflich, daß, wenn der Dichter auch zuweilen Bilder gebrauchte, und Empfindungen äußerte, welche dem alten Barden nicht zuzukommen ſcheinen, man alles dieſes nicht bemerkt. Die große Kunſt, die Kunſt die Einbildungskraft des Leſers ins Spiel zu ziehen, zu wecken und feſte zu halten, iſt die eigentliche Kunſt des Dichters; beſitzt er dieſe: ſo ſind die dazu von ihm erfundenen neuen Mittel deſto rühmlicher.) — Fdr. Klopſtock (Oden, Hamb. 1771. 8. Die älteſten davon ſind aus den Zeiten der vermiſchten Schriften v. J. 1748. 8. 3 Bde. und, geſammelt, erſchien ein Theil derſelben bereits in den Kl. Poet. u. Proſ. Schriften, Frft. 1771. 8. und in den Oden u. Eleg. Darmſt. 1771. 8. Auch ſind nachher noch einige Oden von ihm, Wetzlar 1779. 8. gedruckt, und verſchiedene finden ſich noch in den Muſenalmanachen. Eine, meines Bedünkens, ſehr gute Recenſion findet ſich im 19ten Bde. der Allg. D. Bib. Die nachgebildeten griechiſchen, und die eigenen, neuen lyriſchen Sylbenmaße, die Feyerlichkeit des Tones, das Originale der Bilder, und der Darſtellung überhaupt, ſo wie die ſie durchaus durchſtrömende, oft wirklich tiefe Empfindung des Gegenſtandes, geben ihnen merkwürdige Eigenheiten.) — Joh. Gottl. Willamow († 1777. Seine Poetiſchen Schriften, Leipz. 1779. 8. enthalten zwey Bücher Oden und ein Buch Enkomien, welche zum Theil ſchon im J. 1763 geſchrieben, und in Pindariſcher Form abgefaßt ſind. Ob er den griechiſchen Lyriker ſo glücklich erreicht, als Ramler den römiſchen, läßt ſich mit Rechte bezweifeln.) — Joh. Caſp. Lavater (Ode an Gellert 1770. 4.

4. Ode an Gott, Zür. 1771. 8. An Bodmer 1774. 8. Mehrere in ſ. Oden und Poeſien, Leipz. 1781. 8. 2 Bde.) — Gottl. Dav. Hartmann († 1775. Die Feyer des letzten Abends vom J. 1772. Leipz. 1772. 8. Feyer des J. 1771. Leipz. 1774. 8. Feyer des J. 1773. Ebend. 1774. 8. Nachher mit mehrern lyriſchen Gedichten, in ſ. Ged. Pförten 1777. 8. 2 Th. und in ſ. Hinterl. Schriften, Gotha 1779. 8. Sie enthalten mehr einzele ſchöne Stellen, als gute Plane.) — Lud. Chriſtn. Heinr. Hölty († 1776. Seine Ged. Hamb. 1783. 8. enthalten Oden, welchen Klopſtock freylich zum Muſter gedient hat, die aber doch nicht ohne eigenes Verdienſt ſind.) — K. A. Küttner (Vierzehn Oden, Mietau 1772. 4.) — J. A. F. v. Genzkow (Oden, Greifsw. 1771. 8. die aber um ein halbes Jahrhundert zu ſpäte kommen.) — Iſaſchar Falkenſohn Behr (Gedichte eines Pohlniſchen Juden, Mietau 1772. 8. Ein Anhang dazu, ebend. 1772. 8. Die Oden ſind in der Ramlerſchen Manier; aber ohne ſeine Plane, ohne ſeinen Geiſt.) — Ewald (Oden, Leipz. und Gotha 1772. 8. Es ſind, auſſer einem Anhange, ihrer 23; nicht einmahl rein gereimt ſind die gereimten darunter; hin und wieder iſt eine Ramlerſche Wendung geborgt; aber das Ganze iſt immer unter dem Mittelmäßigen.) — Mich. Denis (Lieder Sineds des Barden, Wien 1772. 8. N. Aufl. mit dem Oſſian, ebend. 1784. 8. 5 Bd. 1791. u. f. 4. 6 Bde. enthalten ſ. vorher einzeln gedruckten Gedichte, welche größtentheils mit vieler Wärme und Imagination abgefaßt ſind.) — W. G. W. (Hymn. und Oden, Bresl. 1773. 8.) — Carl Maſtalier (Gedichte, nebſt Oden aus dem Horaz, Wien 1774. 8. ebend. verm. 1782. 8. Unſtreitig einer der glücklichſten eigentlichen Nachahmer des Horaz, obgleich, meines Bedünkens, ſeine Plane nicht immer die beſſeren ſind, und ſein Feuer zum höheren lyriſchen Gedichte nicht groß genug iſt.) — Joſ. v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8. Ein Zögling des Hrn. Denis, von welchem auch noch nachher verſchiedene in Blumenleſen, Almanachen u. d. m. gedruckt worden.) — J. C. C. Faber (Verm. Oden und Lieder, Magd. 1775. 8.) — K. Ferd. Schmid (Geſänge, Stralſ. 1776. 8. verb. ebend. 1778.) — Lud. Theobul Koſegarten (Melancholien, Stralſ. 1777. 8. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. Die beſſern aus dieſen Samml. ausgewählt und verb. in den Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2. Bde.) — Leop. Alex Hofmann (Gedichte, Bresl. 1778. 8. In der Manier des H. Denis.) — Aug. Herm. Niemeyer (Seine Gedichte, Leipz. 1778. 4. enthalten 36 Oden, nach Klopſtocks Manier.) — Frdr. Schmitt (In ſeinen Gedichten, Nürnberg, 1779. 8. finden ſich einige ganz gute moraliſche Oden.) — Chriſtian und Frdr. Leopold, Gr. zu Stolberg (Gedichte, Leipz. 1779. 8. in welchen die mehreſten von dem jüngern Grafen, und nach Klopſtocks Oden zum Theil gebildet, und mit vieler Wärme abgefaßt ſind.) — Joh. Heinr. Voß (Seine geſammelten Gedichte, Hamb. 1785. 8. 1ter Bd. enthalten nur wenige, eigentlich hieher gehörige Gedichte.) — Joh. v. Alxinger (S. Gedichte, Halle 1780. 8. enthalten einige Oden.) Fabri der jüngere (In ſ. Gedichten, Bresl. 1780. 8. finden ſich auch Oden.) — H. Ehrenfr. Warnekros (Bey ſ. Verſ. aus der Litterat. Weltw. und ſch. Wiſſenſch. Roſt 1780. 8. ſind auch Oden zu finden.) — Aug. J. G. K. Batſch (Oden, Lied. und Geſ. Nürnb. 1781. 8.) — J. C. Bonnet (S. Ged. Frft. 1782. Zweybr. 1786. 8. enthalten auch Oden.) — A. K. (Oden und Lieder, Bresl. 1784.

1784. 8.) — J. A. Brennecke (Oden von ihm ſtehen im Magdeb. Magazin) — Chr. F. D. Schubart (In ſ. Gedichten, Frſt. 1787. 8. 2 Bd) — Fdr. Mnioch (Oden eines Preußen, Jena 1786. 8. Geſ. und Weiſagung, Leipz. 1787. 8. Gedichte, Halle 1789. 8) — Thad. Plazzary (Die Oden in ſ. Ged. zur Ehre der Tugend und Freundſchaft, Kempt. 1787. 8. ſind eben ſo elend, als die andern Gedichte in dieſer Samml.) J. D. Müller (Oden und Lieder, — Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthiſon (S. Gedichte, Mannh. 1787. 8. Verb. Zür. 1792. 8. enthalten einige nicht ganz ſchlechte Oden.) — G. Leon (S Gedichte, Wien 1788. 8. beſtehen aus Oden, Liedern, Idyllen, Balladen, u. d. m. und erheben ſich, zum Theil, über das Mittelmäßige.) — Joh. Chrſtn. Engelſchall (In ſ. Ged Marp. 1788 8. führen mehrere den Titel von Oden.) — Selmar, eigentlich C. Guſt v. Brinkmann (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde. enthalten mehrere gute Oden.) — K. Th. Beck (Ged. St. Gallen 1789. 8. Ein unglücklicher Nachahmer Klopſtocks.) — Aug. Lamey (Gedichte eines Franken am Rheinſtrom, Strasb. 1791. 8.) — Ungen. (Glycerens Blumenkranz, Zittau 1791. 8. enthält einige nicht ſchlechte Oden.) — Chrſtn. C. F. W. Buri (Verſch. ſ. Gedichte, Offenb. 1791. 8. ſind Oden.) — Val. W. Neubeck (In ſ. Gedichten, Lemgo 1792. 8. finden ſich auch Oden) — — S. Elenora v. Kortzfleiſch (Verſchiedene von ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Berl. 1792. 8. führen den Titel von — Oden.) — K. Phil. Conz (Von ſ. Ged. Tübingen 1792. 8. gehören einige zu den ganz ſchlechten Oden.) — Franz v. Kleiſt (Von ſ. Gedichten gehören nebſt mehrern, die hohen Ausſichten der Berlin, Berl. (1789) 8. und das Glück der Liebe, Berl. 1793. 8. hieher.) — u. v. a. m.

Auſſer dieſen ſind deren, in den verſchiedenen Blumenleſen, Almanachen, und andern Sammlungen dieſer Art, noch einzele von andern Dichtern, zerſtreut — und aus jenen Dichtern zum Theil die Oden der Deutſchen, 1te Samml. Leipz. 1778. 8. gezogen. — Ueberhaupt führen, in unſern alten und neuern Dichtern und Reimen, ſo viele Gedichte den Titel von Oden, oder ſind in der Form davon abgefaßt, daß, wer alle Odendichter anzeigen wollte, beynahe unſre ſämmtlichen Dichter anführen müßte. — —

Odyſſee.

(Dichtkunſt.)

Das zweyte epiſche Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Dieſe beſchäftiget ſich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Perſonen; die Odyſſee geht auf das Privatleben, deſſen mannichfaltige Vorfälle, und die in demſelben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Perſonen ſchildert, ſo liegen in der Odyſſee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk ſollte moraliſch und politiſch ſeyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulyſſes ſelbſt wird in das gemeine Leben heruntergeſetzt. Alſo iſt der ganze Ton der Odyſſee um ein merkliches tiefer geſtimmt, als in der Ilias. Aber wenn man ſie durchgeleſen hat, ſo iſt man von dem Charakter des Ulyſſes eben ſo immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias geleſen hat. Es iſt ſehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwiſchen beyden Gedichten in den verſchiedenen Abſichten des Dichters, und nicht

in dem Abnehmen ſeines Genies liegt. Die Odyſſee ſollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier iſt indeſſen dieſelbe Mannichfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derſelben, nach der Verſchiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Perſon. Alle Affekte und alle Grade derſelben hat der Poet in ſeiner Gewalt. Hier iſt überall daſſelbe Leben und dieſelbe Stärke der Ausbildung. In den Beſchreibungen, Bildern und Gleichniſſen herrſcht die Erfindungskraft beſtändig, und in dem Ausdruck leuchtet ſie in dem helleſten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu ſeiner Mahlerey. Alles, was er hat ſagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genaue verknüpfte Handlung zuſammen zu ſetzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen iſt, und wo die Gemüthsbewegungen der Perſonen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieſer Epopöe iſt ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchſten Lichte, bey unzähligen Vorfällen ſich immer gleich, bis auf den kleineſten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darſtellt. Die Fabel ſcheinet an ſich ſehr einfach und unbeträchtlich. Ulyſſes will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hauſe ziehen. Aber er findet auf ſeiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeiten, die er alle überſteigt. Er kommt mehrmal in Umſtände, wo es unmöglich ſcheinet, daß er auf ſeinem Vorhaben beſtehen, oder Mittel finden werde, die Hinderniſſe zu überwinden. Aber er iſt immer ſtandhaft, verſchlagen, liſtig und erfinderiſch genug, ſich ſelbſt zu helfen. Man erſtaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerſchöpflichkeit ſeines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verſchlagenheit und Liſt wegzukommen.

Während der langen und höchſt mühſamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in ſein ſo lange Zeit von ihm verlaſſenes Haus ein, macht uns mit ſeiner Familie, und mit allen ſeinen häuslichen Umſtänden bekannt. Sein Haus und ſein Vermögen werden ein Raub einer Schaar jünger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längſt umgekommen ſey, oder gewiß nicht wieder erſcheinen werde, ſeine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, ſeinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und ſich ſeiner Herrſchaft u. ſeiner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz glüklich angekommen, entdeket die ihn nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielt hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs Neue ſo ſcharfſinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindriſch und bis zur Bewundrung geſchmeidig in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und

Kunſt, aus den Sitten und Beſchäfftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben; und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig, als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verloren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

* *

Ueberſetzt iſt die Odyſſee in das Italieniſche, vollſtändig überhaupt ſiebenmahl; von Girol. Baccelli, Flor. 1582. 8. in reimfreyen Verſen; von Lud. Dolce, Ven. 1583. 8. in Octaven, aber nur ein Auszug; von Giamb. Tebaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven; von Feder Malipiero, Ven. 1643. 4. in Proſa; von Bern. Bugliazini, Lucca (1703.) 12. in Octaven; von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1723. 8. in reimfr. Verſe; von Giuſ. Bozzoli, Mantua 1778. 8. 4 B. in Octaven; von Greg. Redi traveſtirt, im 1ten Bd. ſeiner Werke, Ven. 1751. 8. — In das Spaniſche, von Gonzalo Perez, Amberes 1550. 1553. 12. 1562. 8. Mad. 1785. 8. 2 Bd. (welche neue Ausgabe in Neuen gelehrten Zeitungen für eine neue Ueberſetzung ausgegeben worden) — In das Franzöſiſche, nach einigen Verſuchen in einzeln Geſängen, vollſtändig von Sal. Certon, Par. 1603. 8. in Verſen, von Cl. Boitet, Par. 1619. 8. in Proſe; von Valterie, Par. 1681. 12. 2 Bd. in Proſe; von Mde. Dacier, Par. 1716. 12. 3 Bde. 1756. 12. 4 Bde. Leyden 1771. 12. 3 Bde. in Proſe; von Rochefort, Par. 1777. 8. 2 B. in Verſe; von Gin, Par. 1782. 8. 2 Bd. 1784. 12. in Proſe; von Bitaube, Berl. 1785. 8. 3 Bde. in Proſe. Traveſtirt, aber nur die beyden erſten Bücher, von Heinr. Picou, Par. 1650. 4. — In das Engliſche: In Proſa, von G. Chapman, London, 1614. von Hobes, London, 1675. 8. In Verſen von Pope, Broome und Fenton, Lond. 1725. 5 Bd. f. 4. u. 12. und nachher noch oft gedrukt. In reimfreye Verſe von W. Cowper, 1791. 4. — In das Deutſche, zuerſt von Sim. Schaidenreiſſer, Augsb. 1538. f. Frankf. 1570. 8. in Proſa; von einer Geſellſchaft gelehrter Männer, Frft. 1754. 4. in Proſa, zum Behuf der allg. Reiſen und wohl nur aus der Dacier gezogen; von Damm, Lemgo 1769. 8. in Proſa; von Bodmer, Zürich 1777. 8. und von Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1781. 8. von beyden in Hexametern, und von Hrn. Voß ſo, daß, wofern Homer, bey dem gegenwärtigen Zuſtande unſerer Cultur und unſerer Sprache, noch überſetzbar iſt, ſeine Ueberſetzung den Vorrang vor allen übrigen Homeriſchen Ueberſetzungen verdient. Auch ſind einzele Theile beſonders überſetzt vorhanden. — — Auſſer den, bey dem Art. Homer angeführten lateiniſchen Ueberſetzungen, haben Sim. Lemnius, und ganz neuerlich Bern. Zamagna, Sienna 1777. f. noch dergleichen geliefert.

Oeffnungen.

(Baukunſt.)

Unter dieſer allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenſter der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil ſie aber an den Außenſeiten, beſonders nach der heutigen Bauart, ſehr

ins

ins Auge fallen, und als Theile erſcheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder ſchlechte Anſehen der Gebäude hat, ſo iſt ſehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geſchmak angeordnet werde.

In Anſehung der Menge der Oeffnungen erfodert der gute Geſchmak, daß eine Außenſeite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oeffnungen, als feſte Theile habe, damit nicht das Gebäude das Anſehen der Feſtigkeit verliere, und wie eine Laterne ausſehe. Es fällt allemal beſſer ins Auge, wenn man mehr Mauer als Oeffnungen ſieht. Die Austheilung der Oeffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geſchehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen auf ähnliche Stellen. Nothwendig iſt es, daß übereinanderſtehende Oeffnungen, wie die Fenſter mehrerer Geſchoſſe, auf das genaueſte über einander, und die in einem Geſchoß genau in einer wagerechten Linie neben einander geſtellt ſeyen.

Ihre Form iſt am gefälligſten, wenn ſie vierekigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oeffnungen mit Bogen geſchloſſen, ſollten nirgend ſeyn, als wo ſie der Wölbung halber nothwendig ſind. Ein feines Auge wird durch Fenſter mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und dieſe Rundungen verurſachen gegen die an einem Gebäude überall ſich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme ſpitzige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe vierekigter Oeffnungen eine mit einem runden Sturz ſteht, wie in den meiſten neuen Wohnhäuſern in Berlin, da die Hausthüren zwiſchen vierekigten Fenſtern rund ſind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenſter, welches ungemein beleidigend iſt.

Höchſt nothwendig iſt es, daß jede Oeffnung ihre wol in die Augen fallende Einfaſſung habe, damit ſie als etwas überlegtes und richtig abgemeſſenes erſcheine. Denn ohne Einfaſſung iſt ſie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfaſſung aber zeiget, daß die Oeffnung etwas vollendetes und Ganzes ſey *). Von der Art der Einfaſſung iſt in andern Artikeln geſprochen worden **). Ueberhaupt iſt das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenſter mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenſeiten eine Menge unangenehmer Winkel.

Oelfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermiſcht, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinſel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Waſſer angemacht; die Oelfarben ſind im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und itzt zu allen großen Gemählden auf Leinwand oder Holz beſtändig im Gebrauch.

Dieſe Farben haben vor den Waſſerfarben beträchtliche Vortheile, ſowol zur Bearbeitung des Ge-

*) S. Ganz.

**) S. Fenſter; Thüre.

Gemählde, als zu ſeiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetroknet iſt, ſo löſt ſie ſich nicht leicht wieder auf; daher kann eine Stelle, ſo oft der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beſte Harmonie und die höchſte Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß ſtehen laſſen, wie ſie zuerſt aufgetragen worden ſind. Auch können Oelfarben über einander geſetzt werden, daß die untere durchſcheinet *), ein wichtiger Vortheil, den die Waſſerfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe iſt, und nahe an einander fließen, ſo kann der Mahler ſowol eine beſſere Miſchung, als eine bequemere Nebeneinanderſetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Waſſerfarben. Da ſich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Waſſerfarben, ſo hat der Mahler den Vortheil, daß er immer ſeine Farbe während der Arbeit beurtheilen kann.

Die Würkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben ſind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Waſſerfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenſtände beſtreut: das ſanfte duftige Weſen, wodurch ſie ihren Landſchaften den größten Reiz giebt; das Durchſichtige der Schatten, um das Jneinanderflieſſende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewiſſen Stellen das Gemählde nicht gut ſehen kann. Die helleſten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung; da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anſieket. Man meynt, daß große Coloriſten durch eine gute Bearbeitung dieſem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch dieſen Nachtheil daß der Staub ſich feſter an ſie anſetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetroknet iſt, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibet. Wiewol man dieſem zuvorkommen kann, wenn das Gemählde mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mahnöl, weil dieſe troknen, da viel andre gepreßte Oele niemals austroknen. Zu einigen Farben, die ſchwerer troknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemiſcht wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigſten iſt, ſind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

*) S. Laßiren.

* *

(*) Daß der, von H. Sulzer angeführte van Eyk nicht der eigentliche Erfinder der Oelmahlerey überhaupt geweſen, iſt jetzt ſo ziemlich ausgemacht. Bekannt war der Gebrauch der Oelfarben überhaupt ſchon im 9ten Jahrhundert; das Verdienſt durch ſie die Mahlerey vervollkommt zu haben, läßt, indeſſen, ſich jenem Künſtler nicht abſprechen. —

Die, von der Geſchichte der Oelmahlerey handelnden Schriften ſind: Vom Alter der Oelmahlerey, aus dem Theophilus Presbyter, Brſchw. 1774. 8. von G. E. Leſſing, und im 8ten Th. ſ. Sämmtl. Schriften, Berl. 1791. 8. Engliſch mit einigen

gen Veränderungen von R. E. Raspe, Lond. 1781. 4. (Gegen L. Schrift hat H. v. Murr, in ſ. Journal zur Kunſtgeſch. Th. 1. S. 17 u. f. allerhand Anm. abdrucken laſſen; und die Schrift des H. R. iſt ausführlich im 27ten Bde. S. 209. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. beurtheilt.) — Zuſätze zu L. Abhandlung, im 12ten Th. S. 311 u. f. ſ. Sammtl. Schriften, von J. J. Eſchenburg. — Unterſuchung einiger alten Oelgemälde zu Frankfurt a. Mayn, in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 12. S. 325 und Beytr. zur Kunſtgeſch. Heft 22. S. 211. vergl. mit eben deſſelben Muſeum für Künſtler, St. 3. S. 68 u. f. — Etwas von den älteſten Malern Böhmens, nebſt einem Beytr. zur Geſch. der Oelmalerey und Perſpectiv, in Rieggers Archiv der Geſch. und Statiſtik, Dresden 1792. 8. (Ihr zu Folge ſollen Thomas von Mutina, im 12ten oder 13ten Jahrh. einige noch vorhandene, in der K. K. Gallerie befindliche Oelgemählde, verfertigt haben.) — Verſuch über die Epoche der Erfindung der Oelmahlerey, zur Vertheidigung des Vaſari, von O. E. v. Budberg, Gött. 1792. 4. (Iſt gegen Leſſing gerichtet, welchen der H. Verf. wohl ſchwerlich ganz verſtanden und gefaßt hat; und es erweckt einiges Lächeln, wenn durch das, was Vaſari ſchreibt, dasjenige, was mehrere Jahrhunderte vorher geſagt worden iſt, ſeinen ganzen Werth verlieren ſoll.) — —

Von der Oelmahlerey ſelbſt, handeln mehrere der, bey dem Art. Mahlerey angeführten Schriftſteller, als: de Piles, im 4ten u. f. Kap. ſ. Elemens de Peint. prat. Oeuvr. Bd. 3. S. 97. Ausg. v. 1767. u. a. m. — An Eſſay on the Mechanic of oil-painting, with the recepts, by M. Williams Bath 1787. 4. — —

Ueber das vorgebliche Kopiren der Oelgemählde: Addreſs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours . . . the Invention of J. Booth 1788. 8. The Exhibition of Polyplaſiasmos, or the original Invention of multiplying Pictures . . . by Mr. Booth. 1785. 8. vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 38. S. 29 u. f. — —

Zur Erhaltung der Oelgemählde wollte Vincent de Montpetit ein Geheimniß erfunden haben, wovon in dem 9ten St. S. 182 der Meuſelſchen Miſcellaneen Nachr. gegeben wird. — — Auch hat eben dieſer H. Montpetit eine neue Art von Oelmahlerey mit Waſſer vermiſcht, welche er die Eleudoriſche nannte, erfunden, wovon in der Voyage d'un François en Italie, Bd. 6. S. 242. Nachricht gegeben wird.

Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauſpiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrſcht eine ſo ſeltſame Vermiſchung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeſchmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon ſchreiben ſoll. In den beſten Opern ſiehet und höret man Dinge, die ſo läppiſch und ſo abgeſchmakt ſind, daß man denken ſollte, ſie ſeyen nur da, um Kinder, oder einen kindiſch geſinnten Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen; und mitten unter dieſem höchſt elenden, den Geſchmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchſt reizende Weiſe mit ſüßer Wolluſt, mit dem zärtlichſten Mitleiden, oder mit Furcht und Schreken erfüllen. Auf eine Sce-

ne,

ne, bey der wir uns ſelbſt vergeſſen, und für die handelnde Perſonen mit dem lebhaften Intereſſe eingenommen werden, folget ſehr oft eine, wo uns eben dieſe Perſonen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeſchickteſte Weiſe, den dummen Pöbel in Schreken und Verwundrung zu ſetzen ſuchen. Indem man von dem Unſinn, der ſich ſo oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man ſich nicht entſchließen, darüber nachzudenken: aber ſobald man ſich an jene reizende Scenen der lebhafteſten Empfindung erinnert, wünſchet man, daß alle Menſchen von Geſchmak ſich vereinigen möchten, um dieſem groſſen Schauſpiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig iſt. Ich muß hier wiederholen, was ich ſchon anderswo geſagt habe *). Die Oper kann das gröſte und wichtigſte aller dramatiſchen Schauſpiele ſeyn, weil darin alle ſchöne Künſte ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieſes Schauſpiel beweiſt den Leichtſinn der Neuern, die in demſelben alle dieſe Künſte zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich alſo nicht entſchlieſſen kann, die Oper in dieſem Werk ganz zu übergehen: ſo ſcheinet mir das Beſte zu ſeyn, daß ich zuerſt das, was mir darin anſtößig und den guten Geſchmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbeſſerung dieſes Schauſpiels an den Tag lege. Poeſie, Muſik, Tanzkunſt, Mahlerey und Baukunſt vereinigen ſich zu Darſtellung der Opera. Wir müſſen alſo, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieſer Künſte dabey thut, beſonders betrachten.

Die Dichtkunſt liefert den Hauptſtoff, indem ſie die dramatiſche Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerſt aufgekommen iſt, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten gaben die Perſonen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar dieſen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber ſie wechſeln doch auch mit wahrem hiſtoriſchen Stoff, ſo wie das Trauerſpiel ihn wählt, ab. Man kann alſo überhaupt annehmen, daß der Trauerſpieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde ſtellen uns eine große und wegen der darin verſchiedentlich gegen einander würkenden Leidenſchaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer iſt, und ſich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieſes Stoffes ſcheinet der Operndichter ſich zum Geſetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlaſſen. Seine Maxime iſt, alles ſo zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechſelte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit ſtark ins Geſicht fallender Dinge in Verwunderung geſetzt werde, dieſe Dinge ſeyen ſo unnatürlich als ſie wollen, wenn nur das Auge des Zuſchauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenſtänden gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiff-

*) In der Abhandlung ſur l'Energie in den Mémoires de l'Acad. Roy des Scienc. et Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

Schiffbrüche, Ungewitter, Geſpenſter, wilde Thiere und dergleichen Dinge müſſen, wo es irgend möglich, dem Zuſchauer vor Augen gelegt werden. Da kann man ſich leicht vorſtellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter ſeinem Stoff anthun müſſe, um ſolchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Weſentliche der tragiſchen Handlung, die Entwiklung großer Charaktere und Leidenſchaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenſtand aufopfern müſſe. Deswegen trifft man in dem Plan der beſten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies iſt die erſte Ungereimtheit, zu der die Mode auch den beſten Dichter zwingt. Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anfoderung der Sänger. In jeder Oper ſollen die beſten Sänger auch am öfterſten ſingen; aber auch jeder mittelmäßige und ſo gar die ſchlechteſten, die einmal zum Schauſpiel gedungen ſind, und bezahlt werden, müſſen ſich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören laſſen; die beyden erſten Sänger, nämlich der beſte Sänger und die beſte Sängerin, müſſen nothwendig ein oder mehrmal zugleich ſingen: alſo muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. ſ. w. Noch mehr: die erſten Sänger können ihre völlige Kunſt insgemein nur in einerley Charaktere zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieſer im feurigen Allegro u. ſ. w. Darum muß der Dichter ſeine Arien ſo einrichten, daß jeder in ſeiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entſtehenden Ungereimtheiten iſt kaum zu überſehen. Eine oder zwey Sängerinnen müſſen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulaſſen oder nicht. Wenn ſich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, ſo verwikelt er ſie in Liebeshändel, wenn ſie auch dem Inhalt des Stüks noch ſo ſehr zuwider wären. So mußte der beſte Operndichter, Metaſtaſio ſelbſt, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die ſich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten: die Wittwe des Pompejus und ſelbſt die Marcia, Catos Tochter; und dieſe mußte ſogar in Cäſar verliebt ſeyn, und von einem Numidiſchen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen ſich hören zu laſſen. Wie abgeſchmakt Liebenshändel in einer ſo finſtern Handlung ſtehen, fühlet auch der, der ſonſt weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt iſt. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe ſich hören zu laſſen, müſſen gar oft Sachen geſungen werden, bey denen keinem Menſchen, weder wachend noch träumend, nur die Vorſtellung vom Singen einfallen kann: froſtige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verſtändigen oder verrükten Menſchen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter verſuchter Krieger nicht blindlings zuſchlägt, ſondern ſeinen Muth zurükhält, bis er ſeinen Vortheil abgeſehen, ſingend vorzutragen*); oder dieſe bey aufſtoßenden Widerwärtigkeiten froſtige Allegorie, daß der Weinſtok durch das Beſchneiden beſſer treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwun-

*) S. Adriano di Metaſtaſio. Att. II. S. 5. *ſuggio guerriero antico* etc.

wundeten Bäumen trieſt *)? Dergleichen kindiſches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man ſelten eine ſehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Perſonen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder andrer wichtigen Urſachen halber, die höchſte Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, ſich währendem Ritornell ſehr langſam und ernſthaft hinſtellen, erſt recht aushuſten, und dann einen Geſang anfangen, in dem ſie bald jedes Wort ſechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendſten Geſchäffte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr als hier Urſach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admiſſi riſum teneatis amici?

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewiſſer Materien. Wer eine oder zwey Opern geſehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern geſehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abſchiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor.

Eben ſo mannichfaltig und ſo ausſchweifend ſind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Muſik herrühren. Dieſe iſt und kann ihrer Natur nach nichts anders ſeyn, als ein Ausdruk der Leidenſchaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung geſetzten, oder gelaſſenen Gemüthes. Aber mit dieſer Anwendung der Kunſt auf den einzigen Zwek, den ſie haben kann, ſind die Tonſetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen. Es iſt ſelten eine Oper, wo der Tonſetzer nicht Fleiß darauf wendet, ſich in das Gebiet des Mahlers einzudrängen. Bald ſchildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Rieſeln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andere natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieſer verkehrte Geſchmak des Tonſetzers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien ſo ſehr oft Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern, und dergleichen die Phantaſie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonſetzer, Sänger und Spieler die kindiſche Begierde, ſchwere, künſtliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugſamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte ſeine Anſprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit ſeiner Finger in blitzenden Paſſagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonſetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entſtehen die Mißgeburten von Paſſagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung ſo plötzlich auslöſchen, als wenn man Waſſer auf glüende Kohlen göſſe. Daher die unleidliche Verbrämung, wodurch

*) Ebendaſelbſt, Att. III. S. 2. *Più bella al tempo uſato* etc.

durch ein ſehr nachdrüklicher Ton in eine reiche Gruppe feiner Tönchen ſo gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geſchmak oder Empfindung hat, wird von den lebhafteſten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder ſchmerzhafte Gemüthslage an den Tag zu legen, und dann plötzlich ſchöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man ſich von Mitleiden über ſein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die ſüße Empfindung mit ihm zu theilen, ſo ſieht man ihn in einen Marktſchreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenſchaft nichts fühlt, ſondern uns blos die raren Künſte ſeiner Kehle zeigen will; und itzt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für ſo pöbelhaft hält, einen Gefallen an ſolchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in ſo mancher Oper die meiſte Zeit mit Anhörung ſehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Geſänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es ſoll bald in jeder Scene eine Arie ſtehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeußerungen der Empfindung beſteht, ſo mußte der Dichter auch Befehle, Anſchläge, Anmerkungen oder Einwendungen im lyriſchen Ton vortragen, und der Setzer mußte nothwendig Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder welches noch ärger iſt, ihn mitten in einer ernſthaften Handlung, da er das Betragen, die Anſchläge und Gedanken der darin verwikelten Perſonen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn dieſe auf nichtsbedeutende Texte geſetzte Geſänge ſind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoiſe, oder eines andern Tanzes.

Zu allen dieſen Ungereimtheiten kommt noch die einſchläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erſt ein Ritornell; denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Inſtrumente ihr Geräuſch machen können; denn fängt er aufs neue an; ſagt uns daſſelbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er ſeine Künſte in Paſſagen, Läufen und Sprüngen ſehen, und ſo weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchſt natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künſtliche Verbrämungen erſcheinen ſollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem ſie zu Theil würde, ſich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfacheſten Liedes der höchſte Werth ſeiner Kunſt beſteht.

Nun kommt das Unſchikliche der äußerlichen Veranſtaltungen, wodurch ſo manche Oper ein pöbelhaftes Schauſpiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigſtens einige Scenen haben, die das Auge des Zuſchauers betäuben, die Natur der Handlung laſſe es zu oder nicht. Könige kommen oft mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolge ſtellt ſich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim ſeyn ſoll, ſo zieht es auch gleich wieder ab; und nicht ſelten fängt

währendem Abzug, der oft mit nicht geringem Geräuſche begleitet iſt, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorſtellung abgeſchmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldſchlacht vorſtellen, und bewürkt dieſes Schauſpiel, das den Zuſchauer in Erſtaunen ſetzen ſoll, mit einem paar dutzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur ſo wenig ſeyen; und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräuſche der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde ſchlagen, und ein dumpfes Geräuſch machen. Nicht einmal Kinder können ſich bey einer ſo fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kindereyen zu rügen, die das höchſte Werk der ſchönen Künſte bis zum Poſſenſpiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen *).

Damit mich Niemand beſchuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, ſo viel Böſes von der Oper ſage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in dieſem Punkt gewiß unpartheyiſchen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der ſeinen Verſuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt: „Von allen Schauſpielen, die zum Zeitvertreib der Perſonen von Geſchmak und Einſicht erfunden worden, ſcheinet keines ſeiner ausgedacht oder vollkommener zu ſeyn, als die Oper. — Aber unglüklicher Weiſe geht es damit, wie mit mechaniſchen Werken, die ſehr zuſammengeſetzt ſind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt ſich leicht begreifen, warum ein Schauſpiel, das natürlicher Weiſe das angenehmſte von allen ſeyn ſollte, ſo abgeſchmakt und ſo langweilig wird. Man hat dieſes blos der vernachläſſigten Uebereinſtimmung der verſchiedenen Dinge zuzuſchreiben, die zur Oper gehören; dadurch geſchieht es, daß ſie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung iſt: die Täuſchung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entſtehen kann, verſchwindet; und dieſes **Meiſterſtük der Erfindung des Witzes verwandelt** in ſich ein langweiliges **unzuſammenhangendes**, **unwahrſcheinliches**, **abentheuerliches und groteskes Werk**, das alle die ſchimpflichen **Namen**, die man ihm giebt, und die ſtrenge **Rügung** derer, die mit **Recht** das **Vergnügen** als eine ſehr wichtige Sache anſehen, wol verdienet.“ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre ſeiner Nation ſehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden iſt. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der ſchimpflichen Namen, führet er eine ſpöttiſche Stelle aus einem engliſchen Wochenblatt, die **Welt**, an, die ſo lautet: „Wie das Waſſer eines gewiſſen Brunnens in Theſſalien, wegen ſeiner berauſchenden Kraft, in nichts anderm, als einem Eſelhuf konnte aufbewahrt werden: ſo kann die-

*) S. Ballet; Tanz; Schaubühne.

dieſes matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in ſolchen Köpfen, die beſonders dazu gemacht ſind, Eingang finden *).“

Und dennoch hat ſelbſt bey dieſen Ungereimtheiten, dieſes Schauſpiel in einzelen Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal habe ich dabey vergeſſen, daß ich ein künſtliches, in ſo manchen Theilen unnatürliches Schauſpiel ſehe; habe mir eingebildet, das Wehklagen unglüklicher Perſonen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entriſſen und zum Tode verurtheit worden; den natürlichſten und nachdringendſten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenſchaften, nicht nachgeahmt, ſondern würklich zu hören. Nach ſolchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauſpiel die Oper ſeyn, und wie weit ſie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß ſo herzrührende Dinge mitten unter ſo viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann ſich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieſes Schauſpiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindiſchen Zeuges gereiniget, und bey ſeiner ſo überwiegenden Kraft auf einen edlern und gröſſern Zwek, als der bloße Zeitvertreib iſt, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Urſachen, gleich dem unhintertreiblichen Schikſal, das dem Lauf aller menſchlichen Geſchäffte ſeine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wiſſenſchaften und Künſten ihren Schwung und ihren Geiſt, den man Genium ſaeculi nennen kann, geben. Gegen dieſe nicht ſichtbar würkenden Urſachen vermögen Vorſchläge, wenn ſie gleich von der reineſten geſundeſten Vernunft gethan werden, ſehr wenig Aber man kann ſich nicht enthalten, das Muſter der Vollkommenheit, ſo bald man es entdeket, aufzuſtellen, und eine Sache, die durch den Strohm der Vorurtheile und des ſchlechten Geſchmaks umgeriſſen und verunſtaltet worden, wenigſtens in der Einbildung ſchön zu ſehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der feſteſte Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu ſetzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalintereſſe eines ganzen Volks. Aber daran iſt in unſern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben ſich niemals weiter, als itzt, von dem Geiſt entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrſcht, und durch den die öffentlichen Schauſpiele, beſonders die griechiſche Tragödie, die im Grund eine würkliche Oper war *), zu weſentlichen Stüken politiſcher und gottesdienſtlicher Feyerlichkeiten geworden ſind. Ohne ſo hoch in die unabſehbaren Gegenden der ſüßen Phantaſien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbeſſerungen ſprechen, die man der Oper, nach der gegenwärtigen Lage der ſchönen Künſte und der politiſchen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Muſen geliebter groſſer Fürſt die ganze Veranſtaltung deſſen, was zu dieſem Schauſpiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit

*) Man ſehe auch Gluks Vorrede zur Oper Alceſtis.

*) S. Tragödie.

mit dem guten Willen und viel Geſchmak ein vorzügliches Anſehen beſäße, wodurch er den Dichter, Tonſetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuoſen nach ſeinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung iſt ſchwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, ſie höher zu treiben.

Die Hauptſache käme nun auf den Dichter an. Dieſer müßte, ohne Rükſicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in ſo viel Ungereimtheiten verleiten; blos dieſes zum Grundſatz nehmen: „ein Trauerſpiel zu verfertigen, deſſen Inhalt und Gang ſich für die Hoheit, oder wenigſtens das Empfindungsvolle des lyriſchen Tones ſchikte.“ Dazu iſt in Wahrheit jeder tragiſche Stoff ſchiklich; wenn nur dieſes einzige dabey ſtatt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine ſchweren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht ſeyn; weil dieſes der Natur des Geſanges zuwider iſt, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die ſingende Laune entſteht, vorausſetzet *). Schwere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verſtand, als die Empfindung beſchäfftiget wird. Wo man Anſchläge macht, Plane verabredet, ſich berathſchlaget, da iſt man von dem Singen am weiteſten entfernt.

Alſo würde der Operndichter von dem tragiſchen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieſer, eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anſchlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, ſondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredt oder gethan wird, vorſtellte. Um dieſes kurz und gut durch ein Beyſpiel zu erläutern, wollen wir Klopſtoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unſer Ideal ſich zeiget. Der Dichter ſtellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht ſelbſt, ſondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wolausgeſuchten Anzahl merkwürdiger Perſonen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es ſeinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatiſchen Ausgang.

Man darf nur obenhin Oßians Fingal oder Temora leſen, um zu ſehen, wie auch daraus wahrer Opernſtoff zu ſchöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora ſieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen ſich wenden, ſchiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothſchaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Geſänge anſtimmten, ſo kann ſich jeder leicht vorſtellen, wie natürlich die Handlung hier mit Geſang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Perſonen, die ſo weſentlich dabey intereſſirt ſind, und ſo mancherley abwechſelnde Leidenſchaften dabey fühlen, in dem wahren lyriſchen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geſchildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und wie wir ſie bey Oßian im angezogenen Gedichte wirklich finden, ſehr mannichfaltig abwechſelnde, wahr-

*) S. Geſang.

haftig lyriſche Erzählungen von beſondern Vorfällen; epiſodiſche Geſchichten in dem höchſten lyriſchen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters ſehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus dieſem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht ſchöne Oper machen könnte.

Ich führe dieſe zwey Beyſpiele nicht darum an, als ob ich den kriegeriſchen Stoff für den beſten und bequemſten zu dieſer Abſicht hielte; ſondern vielmehr um zu zeigen, wie ſo gar dieſer, ſo einförmig er iſt, und ſo vorzüglich er für die Epopöe gemacht ſcheinet, ſich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden iſt, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu faſſen wiſſe, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Perſonen einzuführen wiſſe, die natürlicher Weiſe bey dem, was geſchieht, oder geſchehen ſoll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben ſie zu äußern.

Eine ſolche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man ſich, wenn man Klopſtoks Bardiet mit Ueberlegung machen kann. Außer würklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Feſt, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Feſſeln, die der Tonſetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freyſprechen, und ihm das einzige Geſetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyriſch zu bleiben, ſo wird er von ſelbſt Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers ſchiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwiſchen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wiſſen. Ich will um derer willen, die ſich nicht leicht in neue Vorſchläge zu finden wiſſen, noch ein Beyſpiel einer nach dieſer Art behandelten Ode anführen.

Der Fürſt Demetrius Kantemir erzählt in ſeiner Oßmanniſchen Geſchichte, daß der Groß-ſultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grauſamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währendem ſchreklichen Blutbad ein gewiſſer Perſiſcher Muſikverſtändiger die Oßmanniſchen Befehlshaber gebeten, ſeinen Tod etwas aufzuſchieben, und ihm zu verſtatten, nur ein Wort mit dem Kaiſer zu reden. Da er hierauf vor den Kaiſer gebracht worden, und dieſer ihm endlich befohlen, von ſeiner Geſchiklichkeit in der Muſik eine Probe zu machen, nahm er ein Scheſchta (das die Griechen Pſalterion nennten) in die Hand, und ſang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit ſo anmuthiger Stimme und ſo viel Geſchiklichkeit, daß dem Kaiſer ſelbſt die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu ſchonen. Dieſe Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgeſtellt werden. Der Dichter könnte ſich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit ſeiner Familie, und einigen ſeiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmſten Einwohner der Stadt ſich verſammlet befänden, um die ſchrekliche Kataſtrophe zu erwarten. Es ließe ſich gar leicht, um mehr Mannich-

nichfaltigkeit zu erhalten, eine ſehr natürliche Veranlaſſung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge nnd Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig ſich hierüber in umſtändliche Vorſchäge einzulaſſen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle ſpielt, entdeket ſeinen in Angſt und Schreken geſetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Verſuch zu machen, ſie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile ſieht man von den andern handelnden Perſonen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenſchaften wechſelsweiſe durch ſie zu ſchildern. Man vernimmt, daß der Kaiſer den Mann vor ſich gelaſſen; einer ſchmeichelt ſich mit Hoffnung, ein andrer nimmt ſeine Zuflucht zum Gebet, um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von ſeinen Freunden in naher Erwartung des Todes ſchon Abſchied.

Nun kann der Dichter ſeine Zuſchauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallaſt, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, verſetzen, kann den Virtuoſen ſein Klaglied ſingen, den Kaiſer in voller Rührung ſeinen geänderten Entſchluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohloken der Erretteten in ſehr rührenden Recitativen, Sologeſängen und Chören hören laſſen.

Wenn alſo Dichter von Genie ſich mit dem Opernſtoff abgeben würden, ſo könnten vielerley Handlungen dazu ausgeſucht, und die Sache ſelbſt auf ſehr mannichfaltige Weiſe behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unſere Oper ſo abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich ſey, Menſchen bey einer ernſthaften Handlung durchaus ſingend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen geſtehen, daß man einem Menſchen, der nie eine gute Oper geſehen hat, durch richtige Vernunftſchlüſſe beweiſen könne, dieſes Schauſpiel ſey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der beſten Grauniſchen, oder Haßiſchen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird geſtehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftſchlüſſen abhängt. So ungereimt die Oper ſcheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verſtand ſich davon macht, entwikelt, ſo einnehmend iſt ſie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon geſehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperſonen halten, um die Oper zu einem guten Schauſpiel zu machen, ſo werden wir über das andere, was dazu gehöret, kürzer ſeyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Muſik, wenn ſie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache ſehr gut zu thun, vollkommen genug iſt. Wir wiſſen, daß Händel, Graun und Haße, um blos der unſrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welſchen Tonſetzer weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenſchaft zu ſchildern gewußt haben. Wir dürfen alſo, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonſetzer von Genie vermahnen, ihre Kunſt auf die Art, wie dieſe Männer gethan haben, zu ſtudiren; hiernächſt

aber ſie vor einigen Fehltritten warnen, die ſelbſt dieſe große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Geſang in den Opern übertrieben und bis zur Ausſchweifung gekünſtelt ſey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmeſten Liebhaber des künſtlichen Geſanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrſcht darin ſo ſehr, daß die Kraft des Ausdruks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier iſt noch nicht die Rede von den langen Läufen, ſondern von den übertriebenen Auszierungen einzeler Töne, wodurch gar oft anſtatt eines oder zweyer Töne vier, ſechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieſes iſt offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbeſonnene Begierde der Sänger, überall künſtlich und ſchön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugſamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden iſt. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Geſanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht ſteif und durchaus monotoniſch angegeben, ſondern bald ſanft geſchleift, bald etwas gezogen und ſchwebend, bald mit einem ſanften Vorſchlag oder Nachſchlag angegeben würden: ſo trieben die Sänger ohne Geſchmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonſetzer mögen bemerkt haben, daß dieſes nicht allemal geſchikt, noch mit der Harmonie paſſend geſchehe. Dieſes brachte ſie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuſchreiben; und dadurch vermehrte ſich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzuzuthun; und auch darin gaben die Tonſetzer nach, und ſchrieben ihnen noch mehr vor, bis die itzt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entſtund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverſtändlich, der Geſang ſelbſt aber in eine Inſtrumentalſtimme verwandelt worden.

Es iſt ſehr zu wünſchen, daß dieſer Mißbrauch wieder eingeſtellt, und der Geſang auf mehr Einfalt gebracht, ſeine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit künſtlichen Tongruppen geſucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung würklich etwas wollüſtiges hat, können ſolche Verbrämungen ſtatt haben; aber in ernſthaften, pathetiſchen Sachen ſind ſie gröſtentheils ungereimt, ſo lieblich ſie auch das Gehör kützeln. Händel war darin noch mäßig; aber unſer ſonſt ſo fürtreffliche Graun hat ſich von dem Strom des Vorurtheils zu ſehr hinreißen laſſen.

Ein eben ſo großer Mißbrauch ſind die ſo ſehr häufigen Läufe, oder ſogenannten Rouladen, die in jeder Arie an mehrern Stellen und oft auf jedem ſchiklichen Vocal vorkommen; ſo daß Unwiſſende leicht auf die Gedanken gerathen, daß ſie die Hauptſache in der Arie ausmachen. Man ſieht in der That in den Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerkſam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitſcher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber iſt

iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden. *)

Wir wollen über dieſe, aus Begierde nach Neuerungen entſtandene Mißbräuche noch eine ſehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geſchmak anführen. „Man muß geſtehen, daß ohne dieſe Neigung die Muſik zu der Vollkommenheit, in der wir ſie bewundern, nicht würde gekommen ſeyn: aber es iſt darum nicht weniger wahr, daß ſie eben dadurch in einen Verfall gerathen iſt, über den Männer von Geſchmak ſeufzen. So lange die Künſte noch in der Kindheit ſind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringt ſie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind ſie aber dahin gekommen, ſo gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang **).

Endlich iſt zu wünſchen, daß die Tonſetzer ſich nicht ſogar knechtiſch an eine Form der Arien bänden, ſondern mehr Mannichfaltigkeit einführten. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig iſt? Warum immer ein zweyter oft zu ſehr abſtechender Theil, wo die Empfindung dieſelbe bleibt? und warum bey jeder Arie ein Zwiſchenſpiel der Inſtrumente, eine ſo große Ausdähnung, und endlich eine Wiederholung des erſten Theiles? Alle dieſe Sachen können ſehr gut ſeyn, wenn ſie nur zur rechter Zeit gebraucht werden; aber oft iſt es noch beſſer eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale ſehr glüklich das Ritornell weggelaſſen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geſchwächt worden ſeyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz ſchneidende Arie, O! Numi Conſiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beſte Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioſo, welches bisweilen von ſo fürtrefflicher Würkung iſt, und ein Recitativ in abgemeſſener Bewegung, ſind beynahe ganz aus den Opern verſchwunden; ſo daß zwiſchen dem Recitativ, und der ſo mühſam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwiſchengattungen des Geſanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es iſt kaum zu begreifen, wie man auf dieſe magere Einſchränkung des Operngeſanges gefallen iſt.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Perſonen gehört, iſt bey jedem Schauſpiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenſtänden der Empfindung die Einbildung das Meiſte thut: ſo kann eine mittelmäſſige Oper durch geſchikte Veranſtaltung des Aeußerlichen der Vorſtellung gut, und eine fürtreffliche durch Vernachläßigung derſelben, ſchlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu ſagen wäre, iſt bereits an einer andern Stelle dieſes Werks geſagt worden *). Aus demſelben kann man abnehmen, wie ſehr die äußerlichen Veranſtaltungen bey der Oper wichtig ſind.

*) S. Läufe.

**) Algarotti ſaggio ſopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu ſagen hätte, kürzer zu ſeyn, verweiſe ich überhaupt die, denen dieſe Materie intereſſant iſt, auf dieſes kleine Werk, das mit eben ſo viel Geſchmak als Einſicht geſchrieben iſt.

*) Im Artikel Leidenſch. III. Th.

ſind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finſter und traurig, oder prächtig und herrlich iſt: der Auftritt der Perſonen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieſes zuſammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuſchauer eine ſo ſtarke Spannung zur Leidenſchaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther ſind ſchon zum voraus zu ſehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flamme ſetzet.

Wer dieſes recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunſt der Oper an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenſchaften werden dazu gleich ins Spiel geſetzt. Darum iſt es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüſtungen, von denen ſo ſehr viel abhängt, mit ernſtlicher Ueberlegung veranſtaltet werden.

Der Baumeiſter der Schaubühne muß ein Mann von ſicherem Geſchmak ſeyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Coſtume, alles ſo einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Ausſichten, welche die Baukunſt dem Auge zu verſchaffen im Stand iſt, können jede leidenſchaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend, oder eine Ausſicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholiſch und furchtſam machen; und eben dieſes kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden. Alſo kann der Baumeiſter dem Dichter überall vorkommen, um ihn den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß ſich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Küzel des Auges: vielweniger etwas Ueberraſchendes, das dem herrſchenden Ton der Empfindung widerſpricht.

Auch die Kleidung der Perſonen iſt zum Eindruk von Wichtigkeit; und es iſt ſehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges ſieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik ſehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete, wenn ſie ſich vor dem Volke über ſchwere Beſchuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringſcheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und ſtrotzenden Prunk, wie gemeiniglich geſchieht, muß man bey der Opernkleidung ſehen.

Von den Tänzen, die ſchiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß ſie, wie itzt geſchieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieſelben gemachten Eindrüke auslöſchen, wollen wir hier gar nicht ſprechen, weil das, was in andern Artikeln davon geſagt worden, hinlänglich iſt, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine ſchikliche Anwendung dieſer Kunſt an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der ſchönen Künſte liegt, wie ſehr der Dichter uns durch eine Ode hinreißen, wie tief uns

der Tonſetzer auch ohne Worte rühren, was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem dieſem noch hinzuſetzt, daß das Schauſpiel ſchon an ſich die Empfindungen auf den höchſten Grad treibet *): ſo wird man begreifen, wie unwiderſtehlich die Gemüther der Menſchen durch ein Schauſpiel könnten hingeriſſen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verſchiedenen ſchönen Künſte ſo genau vereiniget ſind. Ich ſtelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbeſteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper geſpielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürſten empfinden zu laſſen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükſeligkeit der genießt, der ein wahrer Vater ſeines Volks iſt; und dann empfinde ich, daß der Eindruk, den ſie auf ihn machen würde, ſo durchdringend ſeyn müßte, daß kein Tag ſeines künftigen Lebens kommen könnte, da er ſich derſelben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man ſie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöſchlich ſind, und bey geringen Veranlaſſungen ſich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Menſch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus ſeiner eigenen Erfahrung wiſſen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein beſonders merkwürdiges Beyſpiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kaſſander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen dieſen bey einer andern Gelegenheit ſchon einen Unwillen geſchöpft hatte, ſagte ihm, vermuthlich mit einer ſehr nachdrüklichen Mine: „Ihr ſollt es gewiß empfinden, wenn es ſich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.“ Dieſes prägte dem Kaſſander eine ſo lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er ſchon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi ſtund, plötzlich erſchrak und ſo zitterte, daß er ſich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich alſo die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunſtaltung iſt, und ſo wenig ſie den großen Aufwand, den ſie verurſachet, verdienet, ſo wichtig und ehrwürdig könnte ſie ſeyn, wenn ſie auf den Hauptzwek aller ſchönen Künſte geleitet, und von wahren Virtuoſen bearbeitet würde.

Sie iſt eine nicht alte Erfindung des italieniſchen Witzes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welſchen, und von Sängern dieſer Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechiſche Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derſelben nach gewiſſen Tonarten der Muſik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyriſchen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich geſungen wurden. Aber es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlaſſung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie ſie durch allmählige Veränderungen entſtanden iſt, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Muſik und Tanz untermiſchten Schauſpiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde,

*) S. Schauſpiel.

wurde, vorgenommen hat, iſt bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice, und die Ariane, die Ottavio Rinuccini im Anfange des letzt verfloſſenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die erſten wahren Opern, darin dramatiſche Handlung, künſtliche Vorſtellungen verſchiedener Scenen durch Maſchienen, Geſang und Tanz, zur Einheit der Vorſtellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Luſtbarkeiten war noch keine ſolche Verbindung der verſchiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzuchkeit der Höfe, bey beſondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbeſteigungen und freundſchaftlichen Beſuchen großer Herren. Aber ſie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk, weil die erſten Unternehmer derſelben merkten, daß dieſes Schauſpiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, ſeyn würde. Und dazu wird ſie noch gegenwärtig in den meiſten großen Städten in Italien, ſo wie die comiſche und tragiſche Schaubühne, gebraucht.

Außer Welſchland iſt ſie an ſehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenſtehendes Schauſpiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppen welſcher Operiſten in ihren Dienſten, und geben in den ſogenannten Winterluſtbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römiſchcatholiſchen Kirche gebotenen Faſtenzeit, einige Vorſtellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieſer Erniedrigung bleibet, iſt freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieſer knechtiſchen Geſtalt die Anwendung der Muſik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenſchaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

* *

Von der Oper überhaupt handeln, in italieniſcher Sprache: Giov. Mar. Crescimbeni (Im 11ten Kap. des 4ten Buches ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 292. der Ausg. v. 1731. blos hiſtoriſch.) — Ben. Marcello (Il Teatro alla moda, o ſia metodo per ben comporre ed eſeguire Opere italiane in Muſica, nel quale ſi danno avertimenti utile e neceſſarie a'Poeti, Compoſitori etc. (Ven. 1720.) 8. 1738. 8. Satire auf die gewöhnliche Opernmacherey; eine lettre darüber findet ſich im 1ten Bd. S. 491 der Variétés litteraires. S. auch die Memoires de Goldoni, Bd 1. S. 221. der Pariſer Ausg. v. 1787.) — Lud. Ant. Muratori (Im 5ten Kap. des 3ten Buches ſ. Schrift Della perfetta poeſia; Deutſch findet ſich dieſes Kap. im 23ten St. der Beytr. zur deutſchen Sprache, und im 2ten Bd. S. 162 der Mitzlerſchen Bibl.) — Franc. Xav. Quadrio (Im 3ten Bd. ſ. Storia, vorzügl. S. 427 u. f. theoretiſch und hiſtoriſch zugleich.) — Ugen. Rifleſſ. ſopra i Drammi per muſica, aggiuntavi una nuova azione drammatica, Ven. 1757. 4.) — Vinc. Martinelli (Von ſ. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. handeln einige von der Oper.) — Franc. Algarotti (Saggio ſopra l'Opera, Liv. 1763. 8. Deutſch von R. F. Raspe, Caſſel 1769. 8. Engl. Lond. 1771. 8.) — Orſei (In dem 2ten Bd. S. 290 der Variétés litter. finden ſich reflex. ſur les Drames de Muſique, aus dem Ital. dieſes Verf. überſetzt, deren Original ich nicht kenne.) — Ant. Planelli (Dell' Opera

Opera in Muſica . . . Nap. 1772. 8. Das Werk iſt in 7 Abſchnitte, und jeder derſelben wieder in mehrere Kap. abgetheilt. Die Ueberſchriften der erſtern ſind: Che ſia Opera in Muſica, ſuoi progreſſi e perfezione; del Melodrama; della Muſica Teatrale; della pronunziazione dell' opera in Muſica; della decorazione dell op. in Muſica; della danza dell Op. in Muſica u. della direzione dell op. in Muſ.) — Ungen. (Saggio filoſofico ſopra la Muſica imitativa teatrale, in den Opuſ. ſcelti di Milano 1781. 4.) — Matteo Borſa (Lettere della Muſica imitativa dell opera, ebend.) — Steff. Arteaga (Le Rivoluzione del Teatro muſicale italiano dal ſuo origine fino al preſente, Bol. 1783. 8. 2 Bde. Ven. 1785. 8. 3 Bde. Deutſch, von N. Forkel, Leipz. 1789. 8. der uns eine Fortſetzung verſprochen hat.) — Giov. Ag. Zeviani (Das zweyte ſ. Opuſc. Ver. 1787. 8 2 Bde. handelt Del canto ed ornamento poet. lirico italiano.) — —

In franzöſiſcher Sprache: Cl. Franc. Menetrier (Des Repreſentations en Muſique Anc. et modernes, Par. 1681. 12. Der Innhalt findet ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 159.) — Ch. de St. Denis, Sieur de St. Evremont († 1703. Reflex. ſur les Opera, im 3ten Bd. ſ. W. Lond. 1725. 12. Deutſch im 2ten Bd. S. 552. der Schriften der deutſchen Geſellſch.) — Le Brun (Die Vorrede ſ. Theatre lyrique, Par. 1712. 12. handelt v. d. Oper.) — Louis Riccoboni (In ſ. Reflex. hiſtor. et crit. Amſt. 1738. 8. S. 29. wird von der Oper gehandelt.) — Ungen. (Lettres à Md. la Marquiſe de P . . . ſur l'opera, P. 1741. 12. Ob dieſes die, dem H. Mably, in der France litterair. zugeſchriebenen Briefe, welche in eben dieſem Jahre erſchienen ſeyn ſollen, ſind, weiß ich nicht.) — Ch. Roy (Ein Brief von ihm über die Oper findet ſich in den Lettres ſur quelques Ecrits de ce tems, Gen. 1749. 8. Bd. 2. S. 7. Deutſch in J. W. Hertels Samml. muſikal. Schriften, Leipz. 1758. 8. St. 2. S. 179.) — Remond de St. Mard. (Reflex. ſur l'Opera, im 5ten Bd. ſ. W. Haye 1749. 16. Deutſch in Hertels Samml. Eine darüber von Freron abgefaßte Kritik findet ſich in den angef. Lettres ſur quelques Ecrits, Bd. 2. S. 217. und dieſe Deutſch in der gedachten Samml. St. 2. S. 197. — Pierre Matthieu Martin de Chaſſiron (Reflex. ſur les Tragedies Opera, Par. 1751. 12.) — Jean Franc. Marmontel (Das 14te Kap. im 2ten Bde. ſ. Poetique franc. S. 327. Ausg. v. 1763. enthält eine, der Sulzerſchen ganz entgegen geſetzte Theorie der Oper; Deutſch findet es ſich im 4ten Jahrg. von Hillers Wochentl. Nachr. S. 347.) — Phil. Louis de Chaſtellux (Eſſai ſur l'union de la Muſique et de la Poeſie, Par. 1765. 12. Deutſch im 7ten Bde. S. 515 der Hamburgiſchen Unterhaltungen. La Borde ſagt: cet ouvrage eſt l'epoque des reflex. que l'on a commencé à faire ſur cet art; c'eſt depuis qu'on a commencé à tirer la Muſique de l'eſpece de barbarie; où elle étoit. u. ſ. w. Noch ſind von dieſem Verf. vorhanden, Obſervat. ſur un Ouvrage intitulé Traité du Melodrame und zwey Briefe, welche letztere ſich im 2ten Bde. der Hamb. Unterh. finden.) — Ungen. (Traité du Melodrame; dieſe Schrift wurde durch die vorhergehende veranlaßt; iſt mir aber nur, aus dem angef. Werke des H. La Borde, Bd. 4. S. 71. bekannt, wo ſie ſehr viel Lob erhält.) — Ungen. (Eſſai ſur le Melodrame, in den Variétés litterair. Bd. 3. S. 216.) — Ebend.

Bd. 4. S. 1. findet ſich eine Lettre ſur l'opera, deren Verf. mir nicht bekannt iſt.) — In der Art. du Theatre des Pierre J. Bapt. Nougaret, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläuftig von der theatraliſchen Muſik, und der ernſthaften Oper gehandelt.) — Jean Paul Andre de St. Mars (Reflex. ſur l'Opera, in ſ. Oeuvr. Par. 1778. worin er ſolche weit über das Trauerſpiel erhebt.) — De la J. (Eſſai ſur l'Opera, vor ſ. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2 Buch der Poetique de la Muſique des Gr. de la Cepede, Par. 1785. 8. handelt von der theatral. Muſik. — Ungen. (Idées ſur l'opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zuſtand, die Eigenheiten, Geſchichte, u. ſ w. der franzöſiſchen Oper beſonders, oder doch vorzüglich angehen, ſind in der Folge angeführt. — —

In engliſcher Sprache: Joh. Dennis (An Eſſay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die italieniſche Opernmuſik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und alſo für gefährlich hält.) — Lockmann (Some reflexions concerning l' Opera, vor der Oper Roſelinde, L. 1740. 4. handelt von der Geſch. der Oper.) — Ungen. Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — Dr. Brown (S. Diſſertat. on the riſe, union and power etc. of Poetry and Muſic. S. Art. Dichtkunſt, enthält eine Menge wenigſtens ſcharfſinniger Bemerkungen über die Oper.) — Ungen. (The lyric Muſe revived in Europe, or a critical Diſplay on the opera in all its revolutions, Lond. 1768. 8. Beſteht aus 13 Kap. und ſoll ein Supplement zu Algarottis Schrift ſeyn, aus welcher, ſo wie aus den angef. Briefen des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des P. Porree Rede u. a. m. ſie denn auch gezogen iſt.) John Brown. (Letters on the Poetry and Muſic of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys Hiſtory of Muſic in ſofern hieher, als es von der Geſchichte der Oper handelt. — —

In deutſcher Sprache: Conr. v. Höveln (Entwurf der Ehren- Tanz und Singſchauſpiele, in 5 Büchern ums J. 1660.) — Joh. Chrſtph. Gottſched (Das 12te Kap. des 2ten Thls. ſ. Dichtkunſt handelt von der Oper; und iſt im 2ten Bde. S. 1. u. f. der Mitzlerſchen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — Lud. Fdr. Hudemann (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Comöd. bey ſ. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 3ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mitzlerſchen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottſched findet ſich im 10 St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und Auszugsweiſe im 1ten Th. des 3ten Bds. der Mitzlerſchen Bibl.) — Joh. Fdr. v. Uffenbach (Von der Würde der Singgedichte, vor ſ. Geſammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 3ten Th. des 3ten Bds. S. 377. der Mitzlerſchen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet ſich im 12ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtor. der deutſchen Sprache, S. 604.) — N. Ludwig (Verſuch eines Beweiſes, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut ſeyn könne, ebend. im 8ten St. S. 648. und mit Anmerk. im 2ten Bde. S. 1. u. f. der Mitzlerſchen Bibl.) — Ungen. (Ob die Comödie der Oper, oder die Oper der Comödie vorzuziehen ſey, zwey Auff. in den Braunſchweigſchen Anzeigen v. J. 1745.) — Joh. Mattheſon (Die neueſte Unterſuchung der Singſpiele, nebſt beygefüg-

ter

ter muſikal. Geſchmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausſchweifungen beym Opernweſen.) — Joh. Ad. Scheibe (Von der Möglichkeit und Beſchaffenheit guter Singſpiele, als Vorbericht vor ſ. Thusnelde, Leipz. 1749. 8.) — Chrſtn. Gottf. Krauſe (Von der muſikal. Poeſie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptſt. von der ehmal. und jetzigen Verbindung der Poeſie mit der Tonkunſt; was für Vorſtellungen die Muſik errege; von den Gedanken muſikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Muſ. vorgeſtellt werden; von der Beſchaffenheit und Einrichtung der Singſtücke; von der Schreibart muſikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemen Versarten; von der beſondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Arietten, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der muſikal. Poeſie; ob und wie ein Schauſpiel ganz geſungen werden könne; von den verſchiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — C. W. Ramler (Vertheidigung der Opern, im 2ten Bde. der Marpurgiſchen Beytr. S. 84 u. f. und S. 181.) — Hs. Wilh. v. Gerſtenberg (Schlechte Einrichtung des Italieniſchen Singgedichts: warum ahmen die Deutſchen ſie nach, in der erſten Fortſetzung über die Merkwürdigkeiten der deutſchen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116. und im 2ten Jahrg. S. 629 des Cramerſchen Magazines der Muſik.) — Ernſt Chrſtph. Dreßler (Theaterſchule für die Deutſchen, das ernſthafte Singeſchauſpiel betreffend, Han. 1777. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Innhalt ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik S. 172 findet.) — Weckhrlin (In ſ. Chronologen finden ſich verſchiedene Auff. über die Oper, und manche zur Oper gehörige Dinge, als Bd. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) Joach. Schubauer (Ueber die Singſpiele, im 1ten Bd. S. 169 der Abhandl. der Bayeriſchen Academie, München 1781. 8.) — — Auch gehören noch hieher: C. G. Roſſigs Anmerkungen über die Geſchichte und Regeln des muſikal. Drama, bey ſ. Verſuch in muſikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Aufſatz über das Melodrama, in dem 1ten St. vom 2ten Quartal des 2ten Jahrganges der dramatiſchen Blätter des P. Schreiber. — J. A. Eberhards Abhandlung über das Melodrama, in ſ. Neuen Vermiſchten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 37. S. 177. und Bd. 38. S. 171.) — Eine (ſehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey T. Hubers Tamira, Tüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatiſch lyriſche Gedicht bey Fdr. Rambach Theſeus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — — Auch haben wir eine Geſchichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hannöverſchen Magazine. — — Uebrigens finden ſich in mehreren von den, bey dem Art. Drama angeführten, ſo wohl theoretiſchen, als hiſtoriſchen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geſchichte der Oper betrift: ſo wiſſen zwar alle, daß ſie in Italien entſtanden iſt, und daß ſie, urſprünglich, nicht die Geſtalt, welche ſie jetzt hat, hatte und haben konnte. Indeſſen iſt der Zeitpunkt ihrer Entſtehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Muſſatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 ſetzt, erzählt, in den Proleg. des 9ten Buches ſeines Werkes, de Geſtis Italor. (im 10ten Bd. der Scriptor. Italic. des Muratori) Solere . . . ampliſſima regum, ducumque geſta, quo ſe vulgi in-

telligentiis conferant, pedum, ſyllabarumque menſuris variis linguis in vulgares traduci ſermones, et in Theatris et pulpitis *cantilenarum modulatione proferri.* Ein anderer, vielleicht eben ſo alter Chronikſchreiber von Meyland, ſagt, von dem dortigen Theater: Super quo Hiſtriones cantabant, ſicut modo cantantur de Rolando et Oliverio. Finito cantu Bufoni, et Mimi in Citharis pulſabant, et decenti motu corporis ſe circumvolvebant. In ebend. Muratori Antiq. Ital. Med Aev. Bd. 2. N. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweiſen wollen, daß es ſchon in dieſem Zeitpuncte, muſikaliſche Dramen gegeben. Aber Maffei, der ſich in ſeiner, ſeinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgeſetzten Einleitung über die Geſchichte des Italieniſchen Theaters, auf die erſte Stelle bezieht, und die Ausſchreiber deſſelben ſcheinen nicht erwogen zu haben, daß darin gar nicht die Rede von dramatiſcher Behandlung oder Vorſtellung der Thaten der Könige und Fürſten iſt; ſondern daß dieſe ungefähr ſo abgeſungen worden ſeyn können, wie — unſre heutigen Bänkelſänger allerhand Heldenthaten abſingen; auch wird dieſes, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle beſtätigt. — So viel iſt indeſſen ſehr wahrſcheinlich, daß die erſteren italieniſchen, und überhaupt europäiſchen Dramen, die verſchiedenen Myſterien, mit Geſang, oder unter Geſang, dargeſtellt worden ſind, ohne daß ich übrigens im geringſten ſagen wollte, daß ſie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Muſik wären geſetzt geweſen. Verſchiedene Stellen aus dieſen Dramen ſelbſt, welche Planelli in ſ. Trattato dell' Opera in Muſica, S. 5. A. a. angeführt hat, beweiſen es. Das erſte, gänzlich in Muſik geſetzte, oder ſingend aufgeführte Stück ſcheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius ſagt nähmlich in der Zueignungsſchrift ſeiner Noten zum Vitruvius an den Cartinal Riari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et *cantare* primi hoc aevo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis ſaeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornaſti. Nun hat zwar Crescimbeni (Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 2?9. Ven. 1731. 4.) das Cantare in dieſer Stelle durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieſes; wäre dieſe Declamation nicht in Noten geſetzt, oder Recitativ geweſen, wie hätte Sulpitius ſagen können, daß ejusmodi actionem jam multis Saeculis Roma non viderat? Denn theatraliſch-dramatiſche Vorſtellungen kannten die neuern Römer ſchon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 5.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, ſondern ein geiſtliches, eine Art von Myſterie, die Bekehrung des H. Paulus, wie es Martinelli in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich ſagt, daß die Muſik dazu von Beverini geweſen, (S. The Lyric Muſe revived in Europe, L. 1768. S. 1. und Bonnets Hiſtoire de la Muſique, Bd. 1. S. 256. wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signorelli (Crit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 341 u. f. deutſcher Ueberſ.) daß höchſtens nur die Chöre darin geſungen worden, beruhet. Freylich kann die Muſik hierzu aber nicht im Opernſtyle, ſondern nicht viel anders als canto ſermo geweſen ſeyn; ſo wie es begreiflich iſt, daß bey den, in den damahligen Zeiten, zu ſolcher Vorſtellung

erforderlichen Anſtalten, dieſer Gebrauch nicht ſogleich weiter um ſich greifen und allgemein und herrſchend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indeſſen der Geſchmack, Muſikaliſche Unterhandlungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauſpiele, Feſte, u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrſcheinlicher Weiſe wurde ſie, mit der Poeſie verbunden, darin eingewebt. Von dieſer Art war, unter andern, das Feſt, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Meyland mit der Prinzeſſin Iſabella von Aragonien, von Berganzo Botta, im J. 1489 gegeben wurde, und das die Aufmerkſamkeit von ganz Europa auf ſich zog. (S. Arteagas Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211 u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh. macht.) Daß indeſſen, wie die Encyclopediſten, in dem Artikel Danſe theatrale ſagen, aus dieſem Feſte die Oper entſtanden ſey, iſt, wie man ſieht, ganz ungegründet. Auch beſtand die, in ſolchen Feſten, mit Muſik verbundene Poeſie, nicht immer aus eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Poſſenſpiele, auch nicht wieder ganz, ſondern nur zum Theil die Chöre darin, die Prologen und Epilogen in Muſik geſetzt, oder beſondere Lieder in die Handlung des Stückes eingewebt, oder zwiſchen den verſchiedenen Acten beſondere Handlungen, in welchen Alles geſungen wurde, und die wieder unter ſich zuſammen hiengen, angebracht waren. So ſcheint z. B. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geſchriebenen, und im J. 1492 zu Neapel vorgeſtellten Farce (wie der Dichter ſelbſt ſein Werk nennt) in eigentliche Muſik geſetzt geweſen zu ſeyn. Das Stück iſt allegoriſch; die Fröhlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Perſonen, ſingend und ſpielend hervor. Indeſſen bildete ſich allmählig das ſogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1508. zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher ſchon die Menechmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli riſorgimento d'Italia, Bd. 2. S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 351 und 364. deutſcher Ueberſ.) Und es ſcheint wahrſcheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehalten worden iſt; wenigſtens ſagt Riccoboni (reflex. hiſtor. et crit. ſur les différens theatres de l'Europe, Amſt. 1740. 12. S. 30.) „Daß in den erſten zwanzig oder dreyßig Jahren nach Wiederauflebung des alten Drama, der Gebrauch, Muſik unter die theatraliſchen Vorſtellungen einzumiſchen, gänzlich weggefallen ſey.“ Aber freylich widerſtand der Reiz dieſer Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Muſik. Um die Mitte des 16ten Jahrhundertes grif die Muſik, bey Gelegenheit der damahls herrſchenden Schäferſpiele auf dem Theater, weiter um ſich. Man ſchränkte ſich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Chöre, Zwiſchenſpiele u. d. in Muſik zu ſetzen. Schon im J. 1550 ſcheint, in dem, zu Ferrara geſpielten Sacrificio des Agoſt. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Muſik geſpielt worden zu ſeyn. (S. Arteaga, a. a. O. S. 209.) Die Arethuſe des Alb. Lollio wurde im Jahre 1563. der Sfortunato des Auguſtino Argenti im J. 1567. von Alfonſo della Viola in Muſik geſetzt, zu Ferrara aufgeführt. (S. Signorelli a. a. O. S. 389. Bettinelli a. a. O. S. 253. Planelli a. a. O. S. 7 u. f.) Zwar ſind dieſe verſchiedenen Schriftſteller nicht ganz darin einig, ob dieſe ganzen

zen Stücke, oder nur die Chöre darin in Muſik geſetzt worden; aber ſo viel iſt gewiß, daß nun der Geſchmack am Singeſpiel ſich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Luſtſpieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aleſſ. Striggio, und Criſtof. Malvezzi in Muſik gebracht, und mit vielen Maſchinenwerk und Verzierungen vorgeſtellt; auch beſtehen die Perſonen dieſer Intermezzo's aus Göttern und Halbgöttern, ſo, daß das Stück ſelbſt ſchon der ſpätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Muſik im eigentlichen Opernſtyl. Wenigſtens war ſie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. O. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavalieri, ums J. 1590. gänzlich in Muſik geſetzten Stücken der Laura Guidiccioni. Sie beſtand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederhohlungen, langen Paſſagen und tauſend andern Künſteleyen. Indeſſen ſcheint dem Cavalieri denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zuzukommen (S. Burneys Hiſt. of Muſ. Vol. IV. ch. I.) Und zugleich bildete die Muſik ſich jetzt, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mey, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergeſtalt, daß ein, von dem letztern in dieſem Zeitpunct, in Muſik geſetztes und von dem Giov Bardi, Grafen von Vernio geſchriebenes Intermezzo Combattimento d' Apolline col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. O. S. 206. S. 241. Anm. 79. S. 245. 337.) zu urtheilen, in Rückſicht auf Muſik, gleichſam Epoche machte. Noch mehr aber näherte ſich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erſte eigentliche Oper kann die, auf Veranlaſſung eben jener Florentiner, von Ott Rinuccini verfaßte, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Muſik gebrachte, zuerſt im J. 1594. in einem Privathauſe aufgeführte Daphne angeſehen werden. Zwar iſt das Stück, als Poeſie und als Drama, und ſo gar als muſikaliſches Drama betrachtet, ein paar Stellen etwann abgerechnet, gerade herausgeſagt, ganz erbärmlich; auch kann die Vorſtellung unmöglich große Wirkung gemacht haben, denn, dem Burney (a. a. O.) zu Folge beſtand das ganze Orcheſter aus nicht viel mehr als einem Flügel, einer großen Zitter, einer Viol da Gamba, und ein paar Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Muſik geſchrieben, und der Dialog wurde darin weder geſungen, noch blos declamirt, ſondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich ſagen, erſt ums J. 1649 von Cicognini eingeführt worden ſind,) ob dieſe Arien gleich nicht den leichteſten neuern Liedern gleichen ſollen. (S. Burney, a. a. O. Arteaga a. a. O. S. 247.) Ihm folgten, und noch beſſer ausgeführt, eben dieſes Verfaſſers Euridice, die im J. 1600 zuerſt, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis geſpielt wurde; und hierauf im J. 1608 eben dieſes Verfaſſers Ariadne, von Claudio Monteverde geſetzt. Mit ihnen zugleich erſchien das Rapimento di Ceſalo des Gabr. Chiabrera; und mit dieſem ſcheint das Abenteuerlich-Wunderbare, deſſen Rinuccini ſich weislich enthalten hatte, zuerſt gleichſam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. (S. Arteaga, a. a. O. S. 311.) Nun wurde der Geſchmack an Werken dieſer Art immer größer und allgemeiner; aber noch blieben ſie ein gelegentliches Schauſpiel bey Luſtbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rückſicht auf dieſe Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch ſangen blos eben die

Perſonen, welche ſonſt den Harlekin, den Doctor und den Pantalon vorſtellten (S. Signorelli a. a. O. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Liebhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, Della Muſica dell' età noſtra, geſchrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, ſehen kann, die muſikaliſchen Schauſpiele in Italien auf öffentlichen Straßen, auf einem herumziehenden Karren gegeben. Endlich erſchien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die Andrometa, geſchrieben von Benedetto Ferrari, in Muſik geſetzt von Franc. Manelli; und nun wurden dort, und in mehren Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergeſtalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteuerlich-Wunderbare, daß zu vielen Verzierungen und Maſchinerien Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man ſchob zugleich in die ernſthafteſten Stücke die poſſierlichſten Zwiſchenſpiele ein. Einer der erſten Dichter, welcher ſich dieſem Geſchmack am Tragiſch-Comiſchen fügte, iſt, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 295.) Ottavio Tronſarelli geweſen. Nach dem Arteaga (a. a. O. S. 324) war es Hiac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maſchinerie vorzüglich berühmtes Stück iſt La Diviſione del mondo, von Giul. Ceſ. Corradi, in Muſik geſetzt von Giov. Legrenzi, und geſpielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poeſie, oder das Stück ſelbſt, blos Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieſer Art, die zum Vorſchein kamen, ſind die beſſern von Andr. Salvadori, Prosp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig iſt, die Verfaſſer der übrigen vielen Misgeburten, welche ſich bis zur Erſcheinung des Apoſtolo Zeno auf dem italieniſchen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann ſie zum Theil in des Quadrio Stor. e rag. Bd. 3. Th. 2. S. 461 u. f. finden. Silvio Stampiglia war indeſſen, dem Signorelli (a. a. O. Th. 2. S. 189.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er befreyte die Oper von der lächerlichen Vermiſchung des Ernſthaften und Komiſchen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maſchinen; er brachte mehr Zuſammenhang in das Ganze, worin ihm, indeſſen, ſchon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein beſtes Stück iſt die Catuda dei Decemviri. Auf den poetiſchen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich ſein Styl ſonſt pretiös iſt, und ſeine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erſte erſchien, weiß ich nicht; der Dramaturgie des Lione Alacci zu Folge ſind ſie alle jünger, als die Werke des Zeno, woferne nicht der gänzlich darin vergeſſene Turnus deſſelben älter geweſen iſt. Uebrigens führte weder Er, noch Apoſt. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu ſchließen. Dieſer Gebrauch iſt ſo alt, als die Oper. — Das erſte Stück des Apoſt. Zeno († 1758) Gl' inganni felici iſt vom J. 1695. Er verſuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte ſie dem Trauerſpiele der Griechen näher bringen; er verließ alſo die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italieniſchen Oper die Geſtalt, welche ſie jetzt hat; aber ſein Styl iſt matt und nicht ſo muſikaliſch und leicht und natürlich, als der Styl des Metaſtaſio. Seine Werke ſind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erſchienen; franzöſ. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 2 Bände; und Pet. Obladen die bibliſchen Stücke, 17 an der Zahl, Augsb. 1760. 8. deutſch herausgegeben. — Piet. Jac. Martelli († 1727. Auch von ihm ſind

Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Biego — Giuſ. Boniventi — Marcant. Bononcini — Giov. And. Boretti — Giovb. Borghi — Boroni — Frc. Bruſa — Mar. Buini — Caffaro — Giovmar — Capilli — Dan. Caſtrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant Ceſti — Fortunato Chelleri — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Coltellini — Franc. Conti — Bart Cordans — Giovm. Coſta — Ant. Draghi — Durante — Giov. Ferandini — Bened. Ferrari — Ignat. Fiorillo — Pet Franceschini — Dan. Freschi — Dom. Gabrieli — Ant. Galeazzi — Bald. Galuppi — Franc. Gasparini — Mich. Ang. Gasparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Giuſ. Giordani — Goſſec — Carlo Groſſi — Piet. Guglielmi — Nic. Jomelli — Giovbat. Lampugnani (1736. War der erſte, welcher neue Vortheile von der Inſtrumentalmuſik zu ziehen ſuchte, und folglich Erfinder des neuen Geschmackes, den Geſang gleichſam unter jener zu erſticken; bey ihm herrſcht indeſſen noch die Stimme über das Orcheſter.) — Gaet. Latilla — Giov. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majo — Mancini — Franc. Manelli (ſetzte 1637 die erſte öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc. Martin — Andr. Mattioli — Cl. Merulo (Einer der erſten Operncomponiſten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 3ten von Frankreich im J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Muſik brachte.) — Millico — Mich. Mortellori — Teof. Organi — Giuſ. Mar. Orlandini — Ant. Pacelli — Giuſ. Ant. Paganelli — Giovar. Pagliardi — Giov. Paiſello — Carlo Pallavicino — Caj. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Lampugnani, welcher die Inſtrumentalmuſik auf Koſten der Stimme erhob.) Paradies — Giovdom. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergoleſe — Jac. Ant. Perti — Giovb Pescetti — Nic. Piccini — Piet. Rom. Pignatta — Jerome Polani — Carlo Frc. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Giuſ. Porſile — Giov. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piccini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verbannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac. Rampini — Alb Riſtori — Frc. Roſſi — Giovb. Rovetta — Giovmar. Ruggeri — Bern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Sacrati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Giuſ. Sarti — Ant. Sartorio — Giuſ. Scarlati (In ſ. Opern ſoll ſich bey den Arien das erſte Da Capo finden; wenigſtens findet es ſich, bey den mehrſten in ſeiner, im J. 1693. geſpielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. O. Bd. 2. S. 262) gab indeſſen der Sänger, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlaſſung.) — Caj. Schiaſſi — Giuſ. Scolari — Semis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommaſi — Marc. Ant Tornioli — Giuſ. Fel. Toſi — Ant. Tozzi — Th. Trajetta — Marc. Uccellini — Giov. Variſchino — Giuſ. Vignatti — Ant. Vivaldi — Ant. Zanettini — Piet. Andr. Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. — —

Von deutſchen Meiſtern: J. C. Bach — Joh. Joſ. Fur — Georg Friedr Händel — Holzbauer — J. A. Kozeluch — Joſ. Misliweczek — Naumann — F. Reichardt — u. a. m. — —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieſer Opern, urſprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß ſie nur von Liebhabern geſpielt wurden, iſt bereits bemerkt worden. Aber ſehr

balde wurden eigene Perſonen dazu gezogen. Anfänglich ließ man die Diskantparthien von Knaben ſingen. Der Gebrauch, dazu Menſchen zu verſtümmeln, und die Menſchheit zu ſchänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indeſſen, ſchon im Anfange des 17ten Jahrhundertes Mode, und hat ſich bis jetzt erhalten. Die erſten, bekannt gewordenen Geſchöpfe dieſer Art ſind Guidobalda, Campagnuola, M. Ant. Gregori, Angelucci, und Lor. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannsperſonen geſpielten Weiberrollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern beſetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. O. m. ordentliche Sängerſchulen; die berühmteſten derſelben ſind aber zu Bologna und Neapel geweſen. Von dieſen verſchiedenen Sängern ſind die berühmteſten: Giov. Frescobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb Bolli — Vinc. Piccini — Giorgio Martinelli — Giuſ Cenei — Ant. Riccandi — Carlo Andr. Clerici — Giuſ. Caccia (1670) — Giac. Vinarelli — Lodovico — Falſetto gen. Verovio Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Maggi — P Caſtelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Benigni (1692) — Pict. Baratti — Franc. Caſtelli — Franc. Bardi — Ant Predleri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzoleni (1701) — Bart. Donadelli — Giuſ. Acquino — Matteo Saſſani — Ant Borſini — Andr. Franchi — Nic. Paris — Giamb. Franceschino — Valer. Pellegrini — Fauſtino Marcheli — Giamb. Roberti — Fres. Ant. Piſiocchi (gründete die Bologneſiſche Schule.) — Giamb. Speroni — Rin. Cherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Biſſoni — Ant. Piſchini — Luigi Aſtorga — Giuſ. Marſilio — Giuſ. Galloni — Giuſ. Strada — Nic. Grimaldi — Frc. Carli — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Salvatici (1700) — Piet. Moggi — Aleſſ Beſozzi — Giamb. Carboni — Piet Sbaraglia — Ant. Paſi (Ihm ſchreibt Artcaga, a. a. O. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Geſanges zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Bernachi — Ant. Raff — Giov. Tedeschi — Giamb. Mancini — Carlo Carlani — Pio Fabri — Bartol. Faentino — Minelli — Cortona — Manteucci — Sifaci — Seneſini — Boschi — Cuzzoni — Visconti — Lud Minzoni — Gaet. Berenſtadt (1720) — Gaet. Orſini — Giov Oſſi — Fr. Boroſini — Giul. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Ric. Broſchi, Farinello gen — Giov. Careſtini (1730) — Mar. Niccolini — Gaet. Pomp. Baſteris — Giuſ. Appiani — Agoſt. Fontana — Fel Salimbeni — Fel Monticelli — Cajet. Majorana. Caffariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joach. Conti, Giziello gen. — Nic. Reymella — Giuſ. Tibaldi — Fil. Eliſi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Cajet Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd, Tenducci — Cario Conciolini — Giuſ. Millico — Ven. Ranzini — Giuſ. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Pacchiarotti — Seb. Folicaldi — Marcheſi — Roncaglia — Conſoli — — Sängerinnen: Cat. Martinelli († 1608) — Muraneſi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vittoria und Giulia Lolli — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — Moretti — Laodamia del Muti — Valeri — Campana — Adriana — Diana Mar. Teſti (1680) — Cl. Crescimbeni — Laura Fredi — Barb. Riccioni — Alba Chelleri — Anna Signoni — Marg. Suini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Vict. Tarquaini — Liv.

einige erträgliche Dramen, als Il Perſeo vom Jahre 1697. Apollo geloſo, die Muſik von Ant. Perti, geſchrieben 1698; Gli Amici, die Muſik von Pirro Albergati, im J. 1699 da.) — Stef. Benj. Pallavicini († 1742. Opere Ven. 1744. 8. 4 Bd. enthalten einige erträgliche Opern) — Carlo Rolli († 1762. In ſ. Poetici Componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd. finden ſich verſchiedene ganz gute Opern.) — Carlo Frugoni († 1767. In ſ. Opere Parma 1779. 8. 9 Bd. ſind Medoro und einige Opern mehr.) — Pet. Metaſtaſio († 1783. Seine erſte dramatiſche Arbeit war das Trauerſpiel Giuſtino; und die erſte ſeiner geſpielten Opern die Didone abbandonnata, welche Dom. Sarri ſetzte, und die im J. 1724. zu Neapel aufgeführt wurde. Seine Werke ſind verſchiedentlich geſammelt, als Tur. 1757 u. f. 8. 14 Bde. Par. 1780 u. f. 4. und 8. 12 Bde. mit K. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Lucca 1790. 8. 8 Bde. Eine Scelta, Lond. 1787. 12. 7 Bde. Bey der erſtern Ausgabe findet ſich eine große Abhandlung von Raineri Calſabigi, worin die Verdienſte des M. um die Oper entwickelt werden, und welche H. Hiller, bey ſ. Schrift, Ueber Metaſtaſio, Leipz. 1786. 8. zum Grunde gelegt hat. Ein anderes, ihn betreffendes Werk findet ſich in den Opuſc. des Giov. Ag. Zeviano, Verona 1787. 8. unter der Aufſchrift Metaſtaſio Maeſtro. Auch Goldoni handelt in ſ. bekannten Memoires, Bd. 1. S. 329 von ſeinen und des Apoſt. Zeno Verdienſten, und ausführlich im 11ten Kap. ſ. Geſchichte der Italien. Oper, Bd. 2. S. 65 u. f. d. d. Ueberſ. Von ſeinen Lebensumſtänden gab zuerſt H. v. Retzer in dem deutſchen Muſeum, Jahrg. 1783. Monat Februar. Nachricht, welcher Verſuch auch Wien 1783. 8. franzöſiſch gedruckt wurde. Ausführlicher handeln davon Sav. Mattei in den Memorie per ſervire alla vita di Metaſtaſio, 1785. 8. wobey ſich auch hiſtoriſche Nachrichten über die Oper überhaupt finden: Carlo Criſtini, in einer, den Ausgaben von Nizza und Turin beygefügten Vita, und Franc. Saſtres, bey der zu London erſchienenen Scelta. Wenn das höchſte Verdienſt des Operndichters darin beſteht, daß der Bau ſeiner Verſe harmoniſch iſt: ſo hat Metaſtaſio es erreicht; aber, wenn der Innhalt dieſer Verſe auch in Betracht kommt: ſo ſind ſie zwar, in ſo fern Metaſtaſio ſelbſt ſie ſpricht, immer gut, nur zuweilen im Munde ſeiner Perſonen ſo unnatürlich, wie es ſich nur denken läßt, wozu vorzüglich die, von den Perſonen, zur Bezeichnung ihres Zuſtandes gebrauchten Gleichniſſe gehören. Richelet hat, Par. 1751 u. f. ſeine Werke in das Franzöſiſche in 12 Duodezbänden; Joh. Ant. Koch ſie, Wien 1774 u. f. in das Deutſche, in 8 Octavbänden (jämmerlich) und J. Hoole mehrere ins Engl. 1767. 8. 2 Bde. überſetzt. — Vit. Amad. Cigna (In ſeinen Poeſie per Muſica, Tor. 1762. 12. ſind verſchiedene ziemlich kahle Opern. Seine Iphigenia, die beſte von allen, iſt nicht in dieſer Sammlung, ſondern einzeln, ebend. 1761. 8. gedruckt.) — Carlo Giuſ. Lanfranchi Roſſi (Opere drematiche, Fir. 1766. 8. Der Opern darin ſind drey) — Ant. Landi (Raccolta di Poeſie teatrale, Fir. 1771. 8. 3 Bd. Der Opern ſind darin achte, und alle mittelmäßig.) — Raineri Caſalbigi (Poeſie Livorno 1766. 8. 2 Bd. Seine beyden Opern, Alceſte und Orpheus ſind ſchwache Nachahmungen des Metaſtaſio.) — Migliavacca (Thetis und Armide.). — Coltellini (Almeria und Antigona.) — — Was die Opernmuſik anbetrift: ſo machte dieſe, anfänglich, nur wenige Fortſchritte

in Ruckſicht auf muſikaliſchen Ausdruck. Zwar ſetzte Cl. Monteverde (1620) ſich über die, damahls herrſchenden, ängſtlichen Vorſchriften, und ſpitzfindigen muſikaliſchen Lehren zum Theil weg; aber die Grundſätze der Kunſt ſelbſt waren noch zu wenig durchdacht und geläutert als daß er es, bis zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit hätte bringen können. Und der größte Theil ſeiner Nachfolger verfiel immer in zweckwidrige und zum Theil ſinnloſe Mahlereyen. Endlich gegen das Ende des 17ten Jahrhundertes wurde die Muſik aus einer bloßen Zuſammenſetzung von Accorden allmählig wieder eine wirklich nachahmende, d. h die Leidenſchaften ausdrückende Kunſt. Das Zeitmaß nahm nach und nach einen regelmäßigen Gang, der Tact wurde genauer und beſtimmter, dergeſtalt, daß die Fortſchreitungen der Bewegung und des Zeitmaßes ungleich deutlicher, und ſo das Recitativ, welches bis dahin mit dem Geſang vermiſcht, oder doch nicht genug davon unterſchieden war, endlich eine Gattung für ſich wurde, und ſeine eigene Form und Schönheit erhielt. Den Anfang hiezu machten Caſſati, Aleſſ. Melani, Segrenzi, Colonna, Giovb. Baſſani; ihnen folgten im Anfange dieſes Jahrhundertes die größern Harmoniſten, Th. Albinoni, Ant. Caldara, Giov. Bononcini, Piet. Sandoni, u. a. m. Aber zur Vollkommenheit wurde der Ausdruck erſt durch Al. Scarlati u. Leon. Leo gebracht. Die Arien in ihren Compoſitionen, fangen ſchon an, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie, und voller, glänzender Begleitung zu erſcheinen; der Gang derſelben iſt lebhafter und geiſtvoller, als vorher, und der Unterſchied zwiſchen dem Recitativ und dem eigentlichen Geſang dadurch merklicher geworden. Die Noten und Zierrathen ſind mit ſo vieler Mäßigkeit vertheilt, daß ſie der Schönheit der Arie nichts benehmen. Leon da Vinci (1725) vervollkommte das ſo genannte obligate Recitativ; und wurde das Muſter unſrer Graun und Haſſe; indeſſen übertraf ihn vielleicht darin noch Rinaldo da Capua (1740) durch den geſchickten und ausdruckvollen Gebrauch, welchen er von den Inſtrumenten machte; und Nic. Porpora brachte eine bewundrungswürdige Leichtigkeit in den Geſang. Endlich trat der Ritter Gluck gleichſam mit einem neuen Syſteme auf; er ſuchte die theatraliſche Muſik von den, ihr vorgeworfenen Unwahrſcheinlichkeiten zu befreyen, ſuchte zwiſchen Worte und Modulation ein genaues Verhältniß zu bringen, und ſeinen Compoſitionen einen hohen und tragiſchen Character zu geben. Seine Grundſätze hat er in der Vorrede zu ſ. Alceſte, Wien 1769 bekannt gemacht, aus welcher Planelli ſie, in ſ. angeführten Trattato S. 148 aufgenommen hat; und ſeine Arbeiten ſind bekannt. Sein Verdienſt getraue ich mir nicht zu beſtimmen. Soviel iſt gewis, daß, beſonders in Frankreich, ſeine Behandlung der Oper eine große Senſation erweckte, und eine Menge Schriften veranlaßte, welche in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 180 u. f. angeführt ſind, und wozu noch das Probleme qui occupe la Capitale de la Monarchie françoiſe, ſi Gluck eſt plus grand Muſicien que Piccini, Par. 1777. 8. und H. Forkels eigenes Urtheil, im 1ten Bd. S. 116 ſ. Muſikal. Bibliothek gehört. So viel von der Geſchichte der Opernmuſik überhaupt. Aber auſſer den bereits angeführten Componiſten italieniſcher Opern ſind deren noch bekannt, unter den Italienern: Adolfati — Piro Albergati — Giuſ. Aldrovandini — Gaet. Andreozzi — Paſc. Anfoſſi — Franc. Araya — Flor. Areſti — Aſtaritta — Carl Badia — Andr. Bernaſconi —

Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Biego — Giuſ Boniventi — Marcant. Bononcini — Giov. And. Boretti — Giovb. Borghi — Boroni — Frc. Bruſa — Mar. Buini — Caffaro — Giovmar — Capilli — Dan. Caſtrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant Ceſti — Fortunato Chelleri — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Coltellini — Franc. Conti — Bart Cordans — Giovm. Coſta — Ant. Draghi — Durante — Giov. Ferandini — Bened Ferrari — Ignat. Fiorillo — Pet Franceschini — Dan. Freschi — Dom. Gabrieli — Ant. Galeazzi — Bald. Galuppi — Franc. Gasparini — Mich. Ang. Gasparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Giuſ. Giordani — Goſſec — Carlo Groſſi — Piet. Guglielmi — Nic. Jomelli — Giovbat. Lampugnani (1736. War der erſte, welcher neue Vortheile von der Inſtrumentalmuſik zu ziehen ſuchte, und folglich Erfinder des neuen Geſchmackes, den Geſang gleichſam unter jener zu erſticken; bey ihm herrſcht indeſſen noch die Stimme über das Orcheſter.) — Gaet. Latilla — Giov. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majo — Mancini — Franc. Manelli (ſetzte 1637 die erſte öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc. Martin — Andr. Mattioli — Cl. Merulo (Einer der erſten Operncomponiſten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 3ten von Frankreich im J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Muſik brachte.) — Millico — Mich. Mortellori — Teoſ. Organi — Giuſ. Mar. Orlandini — Ant. Pacelli — Giuſ. Ant. Paganelli — Giovar. Pagliardi — Giov. Paiſello — Carlo Pallavicino — Caj. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Lampugnani, welcher die Inſtrumentalmuſik auf Koſten der Stimme erhob.) — Paradies — Giovdom. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergoleſe — Jac. Ant. Perti — Giovb Pescetti — Nic. Piccini — Piet. Rom. Pignatta — Jerome Polani — Carlo Frc. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Giuſ. Porſile — Giov. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piecini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verbannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac Rampini — Alb Riſtori — Frc. Roſſi — Giovb. Rovetta — Giovmar. Ruggeri — Bern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Sacrati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Giuſ. Sarti — Ant. Sartorio — Giuſ. Scarlati (In ſ. Opern ſoll ſich bey den Arien das erſte Da Capo finden; wenigſtens findet es ſich, bey den mehrſten in ſeiner, im J. 1693. geſpielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. O. Bd. 2. S. 262) gab indeſſen der Sänger, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlaſſung.) — Caj. Schiaſſi — Giuſ. Scolari — Semis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommaſi — Marc. Ant Tornioli — Giuſ. Fel. Toſi — Ant. Tozzi — Th. Trajetta — Marc. Uccellini — Giov. Varischino — Giuſ. Vignatti — Ant. Vivaldi — Ant. Zanettini — Piet. Andr. Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. — —

Von deutſchen Meiſtern: J. C. Bach — Joh. Joſ. Fux — Georg Friedr Händel — Holzbauer — J. A. Kotzeluch — Joſ. Misliweczek — Naumann — F. Reichardt — u. a. m. — —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieſer Opern, urſprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß ſie nur von Liebhabern geſpielt wurden, iſt bereits bemerkt worden. Aber ſehr

balde

balde wurden eigene Perſonen dazu gezogen. Anfänglich ließ man die Diskantparthien von Knaben ſingen. Der Gebrauch, dazu Menſchen zu verſtümmeln, und die Menſchheit zu ſchänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indeſſen, ſchon im Anfange des 17ten Jahrhundertes Mode, und hat ſich bis jetzt erhalten. Die erſten, bekannt gewordenen Geſchöpfe dieſer Art ſind Guidobalda, Campagnuola, M. Ant. Gregori, Angelucci, und Lor. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannsperſonen geſpielten Weiberrollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern beſetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. O. m. ordentliche Sängerſchulen; die berühmteſten derſelben ſind aber zu Bologna und Neapel geweſen. Von dieſen verſchiedenen Sängern ſind die berühmteſten: Giov. Frescobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb Bolli — Vinc. Piccini — Giorgio Martinelli — Giuſ Cenei — Ant. Riccandi — Carlo Andr. Clerici — Giuſ. Caccia (1670) — Giac. Vinarelli — Lodovico — Falſetto gen. Verovio Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Maggi — P. Caſtelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Benigni (1692) — Pict. Baratti — Franc. Caſtelli — Franc. Bardi — Ant. Predleri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzoleni (1701) — Bart. Donadelli — Giuſ. Acquino — Matteo Saſſani — Ant. Borſini — Andr. Franchi — Nic. Paris — Giamb. Franceſchino — Valer. Pellegrini — Fauſtino Marcheli — Giamb. Roberti — Fres. Ant. Piſiocchi (gründete die Bologneſiſche Schule.) — Giamb. Speroni — Rin. Cherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Biſſoni — Ant. Piſchini — Luigi Aſtorga — Giuſ. Marſilio — Giuſ. Galloni — Giuſ. Strada — Nic. Grimaldi — Frc. Carli — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Salvatici (1700) — Piet. Moggi — Aleſſ Beſozzi — Giamb. Carboni — Piet Sbaraglia — Ant. Paſi (Ihm ſchreibt Artcaga, a. a. O. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Geſanges zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Bernachi — Ant. Raff — Giov. Tedeschi — Giamb. Mancini — Carlo Carlani — Pio Fabri — Bartol. Faentino — Minelli — Cortona — Manteucci — Siſaci — Seneſini — Boschi — Cuzzoni — Visconti — Lud Minqoni — Gaet. Berenſtadt (1720) — Gaet. Orſini — Giov Oſſi — Fr. Boroſini — Giul. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Ric. Broſchi, Farinello gen — Giov. Careſtini (1730) — Mar. Niccolini — Gaet. Pomp. Baſteris — Giuſ. Appiani — Agoſt. Fontana — Fel Salimbeni — Fel. Monticelli — Cajet. Majorana. Caffariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joach. Conti, Giziello gen. — Nic. Reymella — Giuſ. Tibaldi — Fil. Eliſi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Cajet Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd, Tenducci — Cario Conciolini — Giuſ. Millico — Ven. Ranzini — Giuſ. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Pacchiarotti — Seb. Folicaldi — Marcheſi — Roncaglia — Conſoli — — Sängerinnen: Cat. Martinelli († 1608) — Muraneſi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vittoria und Giulia Lolli — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — Moretti — Laodamia del Muti — Valeri — Campana — Adriana — Diana Mar. Teſti (1680) — Cl. Crescimbeni — Laura Fredi — Barb. Riccioni — Alba Chelleri — Anna Signoni — Marg. Suini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Vict. Tarquaini — Liv.

Manini — Luor. Andre (1700) — Angel. Raparini — Elen. Scio — Santa Marcheſini — Marg. Duraſtanti — El. Stella Cenacchi — Santa Stella — Agatha Landi — Liv Coſtantini — Ant. Amerighi — Fauſtina Bordoni Haſſe — Mar. Negri — Mar. Benſi — Vict. Teſi — Franc. Cuzzoni Sandoni — Mar. Laurenzani Conti — Luc. Fachinelli — Cat. Aschieri (1730) Anna Negri Tom. — Cat. Visconti — Iſab. Candini — Cam. Mattei — Catar. Aſtrua — Ther. Albuzzi — An. Medici — Mariana Bulgarini — Roſa Tartaglini Tibaldi — Cath. Gabrieli — Luc. Agujari — Anna de Amicis — Ant. Bernasconi — Bonaſini — Mar. Balducci — Chiavacci — Mar. Tadi — Franc. Danzy Le Brun — u. v. a. m. — —

Ferner gehören hieher noch die berühmteſten Theatermahler: als Bald. Peruzzi († 1536) Baſtiano. Ariſtotile gen. († 1551) Bartol. Neroni (1579) Camillo Mariani († 1611) Giul. Pariccioli (1649) Nic. Sabattini (1638. in welchem Jahre er die Pratica di fabbricar Scene e Machine, Rav. 4. herausgab.) Angelo Colonna (1660) Agoſt. Metelli († 1660) Felice Boſelli (1673) Ipp. Mazzarini (1679) Lod. del Baſſo (1684) Giac. Capriotti (1685) Dom. Santi († 1694) Tom. Bezzi (1702) Dom. Mauro (1706(Stef. Orlandi und Giuſ Orſani (1708) Girol. und Ant Mauri (1722) Carlo Giuſ. Carpi († 1730) Giovach. Pizzoli († 1733) M. Ant. Chiarini († 1730 Pomp. Aldrovandini († 1735) Tom Aldrovandini († 1736) Ferdinando Galli Bibiena († 1743) Giam. Medici und Giov. Dom. Barbieri (1743) Franceſco Galli Bibiena († 1760) Piet. Righini — Giuſeppe Galli Bibiena — u. v. a. m. — —

Die berühmteſten Maſchiniſten, als: Buonamico de Criſtofano († 1340) Fil. Bruneleschi († 1444) Timante Buonacorſi († 1566) Bald. Lancia (1569) Franc. Monaldo (1590) Gugl. Fava. (1600) Giov. Guidotti (1615) Giul. Parigi (1615) Giamb. Balbi (1651) Franc. Guitti (1651) Carlo Paſetti (1660) Giamb. Barbieri (1660) Frc. Rivani (1680) Gaſparo und Pietro de' Mauri (1680) Carlo Draghi (1680 Giac. Torelli (1690) Piet. de' Zorzi (1690) — —

Uebrigens handeln, auſſer den bey dem Drama angeführten allgemeinen Geſchichtſchreibern der Bühne, und den vorher ſchon angeführten Schriftſtellern, von der Geſchichte der Oper in Italien, oder liefern dazu Beyträge: Le Glorie della poeſia e della Muſica . . . Ven. (1730) 12. (Ein chronologiſches Verzeichniß der Opern, ſammt den Nahmen ihrer Verfaſſer und Componiſten, welche ſeit dem Jahre 1637. bis zum J. 1730. in Venedig aufgeführt worden.) — Der 3te Band des Eſſai ſur la Muſique, Par. 1780. enthält im 4ten Kap. ein Verzeichniß italieniſcher Componiſten; im 5ten ein Verzeichniß der ital. Operndichter; im 6ten Kap. ein Verzeichniß der berühmten Sänger und Sängerinnen — Serie chronol. dei Drammi recitati ſu i publ. Teatri di Bologna, dall' anno 1600 ſino al corrente 1737. Bol. 1737. — Indice degli Spectacoli teatrali dell' anno 1780 e del Carnevale 1781. . . Milano 1781. 12 — Ein Verzeichniß Ital. Sänger und Sängerinnen, welche, vom J. 1700 bis auf unſre Zeiten geblüht haben, findet ſich in dem Muſikal. Almanach für das J. 1783. S. 76. — Almanaco critico perpetuo ad uſo di quei, che intervengano a i Teatri . . . Ven. 1785. 12. — —

Geſchichte der Oper in Spanien: Daß die ſpaniſchen Dichter ſehr frühzeitig Muſik und Lieder in ihre Stücke einwebten, iſt bekannt. Die Stücke des Cueva wurden mit Intermezzo's, welche aus Geſang beſtanden, geſpielt. Wenn aber die eigentliche Oper, oder ganze Singſpiele zuerſt dort eingeführt worden, weiß ich nicht. Aus den Reiſen der Gräfinn d'Aunoy (S. 39 d. d. Ueberſ. Leipz. 1695. 12.) erhellt, daß deren ſchon dort im vorigen Jahrhunderte geſpielt wurden; aber es waren franzöſiſche mit der franzöſiſchen Muſik. Das erſte Originalſtück iſt, meines Wiſſens, die Lira de Orfeo, Mad. 1719 von Auguſtin di Montiano, nicht, wie Signorelli mit ſeiner ungewöhnlichen Unwiſſenheit ſagt, die, erſt 1776 erſchienene Briſeida des La Cruz. Das letzte mir bekannte iſt Angelico y Medoro von Huerta. Uebrigens hat der Hof zuweilen eine italieniſche große Oper unterhalten. — —

Geſchichte der Oper in Frankreich. Frankreich erhielt die Oper aus Italien, und hat ſie, im Grunde, ſo gelaſſen, wie es ſolche erhielt; das heißt, man ſchöpfte damahls in Italien die Gegenſtände dazu aus dem Reiche der Phantaſie, und ſchöpft ſie noch jetzt in Frankreich größtentheils daraus. Der Card. Mazzarin ließ nähmlich im J. 1645 Sänger und Sängerinnen, und auch einen Theil der Muſiker aus Italien, zur Vorſtellung der finta pazzia von Giac. Torelli, in Muſik geſetzt von Giul. Strozzi, nach Paris kommen, und das Stück, das aus der Schäferwelt genommen iſt, vorſtellen. Hierauf folgte im J. 1647. der Orpheus von Zarlino. Die Gattung hatte gefallen; und Muſik und Decorationen wurden nun in franzöſiſche Originalſtücke hineingezogen. Im Jahre 1650 wurde die Andromeda des Corneille aufgeführt, welche mancherley Maſchinenwerk erfordert, und mit Muſik verbunden iſt; im J. 1651 das Ballet Caſſandra, von Benſerade; und im J. 1659 eine Paſtorale von Perrin, gänzlich in Muſik geſetzt von einem franzöſiſchen Tonkünſtler Cambert; aber nur in einem Privathauſe. Bey der Vermählung des Königes, im J. 1660, wurde wieder ein italieniſches Stück, Ercole amante, gegeben. Um dieſe Zeit ungefähr wurde, bey dem Marquis von Sourdac, Alex de Rieux, das Toiſon d'or des Corneille vorgeſtellt, und dadurch und die Kenntniſſe des Marquis, der Grund zur Vollkommenheit der Opernmaſchinen gelegt. Im J. 1661 erſchien Perrin wieder mit einer, von eben dem Cambert in Muſik geſetzten Paſtorale, Ariadne; aber das Stück blieb liegen, bis er endlich mit dem Marq. Sourdac, und Cambert zuſammen, in J. 1669 das Privilegium zu einer franzöſiſchen Oper, unter dem Nahmen einer Academie de Muſique, erhielt. Das erſte gegebene Stück war ſeine Paſtorele, Pomona, in fünf Aufzügen, das im J. 1671 geſpielt wurde, wozu Beauchamp die Tänze gemacht hatte, und worin Mſelle Cartilly, und die Herren Beaumaville, Roſſignol, Cledicre, Tholet, Miracle, als die erſten franzöſiſchen Sängerinnen und Sänger, erſchienen. Schon im Jahre 1672 erhielt Lully die Direction, und gab ſchon in dieſem Jahre die Fêtes de l'amour et de Bacchus von Quinault, worin einige der vornehmſten Herren des Hofes mittanzten. Im J. 1673 wurde das erſte große Stück des Phil. Quinault († 1688) Cadmus und Hermione, aufgeführt. Die ſämmtlichen Werke dieſes Dichters ſind, Par. 1715. 12. 5 Bd. 1739. 12. 5 Bd. Par. 1778 12. 6 Bd. (mit einer Lebensbeſchreibung des Dichters, worin zugleich Nachrichten von

dem Urſprung der Oper gegeben werden, von Bocheron) gedruckt. Nächſt ihm haben franzöſiſche heroiſche Opern geſchrieben: Mich Le Clerc († 1691) Mich. du Baillay † 1696) Cl. Boyer († 1698) Jean Fr Duche († 1704) Th. Corneille († 1709) Jean de Viſe († 1710) J. Gilb Campiſtron († 1723) Joſ. de la Font († 1725) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Brachte durch engere Verbindung des Tanzes mit der Oper eine größere Mannigfaltigkeit und mehrere Reize hinein Oeuvr. P. 1754. 12. 10 Bde) Ant de la Roque († 1744) Sim. Joſ. Pellegrin † 1745) Joſ. de la Grange Chancel (Oeuvr. P. 1746. 12. 2 Bd) Fleury († 1746) de la Marne († 1747) Ant. Danchet († 1748) Louis Fuzelier († 1752. Seiner für die ernſthafte Oper gelieferten Stücke ſind überhaupt ſechzehn.) Chr. Ant. de la Bruere († 1754. Sein Dardanus iſt, meines Bedünkens, nächſt den Stücken des Quinault, eine der beſten franzöſiſchen Opern) Louis de la Serre († 756) Bern. de Fontenelle († 1757) Louis Cahuſac († 1759) Ph. Ch. Roy († 1764) Ant. Alex. Henri Poinſinet († 1769. Seine Ermelinda, ſo ſchlecht ſie iſt, geſetzt von Philidor, und geſpielt im J 1767. öfnete, wie ein franzöſiſcher Kunſtrichter ſich ausdrückt, den Franzoſen zuerſt die Ohren, in Anſehung der großen Opernmuſik.) Aug. Par. de Moncrif († 1770) Pierre Nic. Brunet († 1771) Frcs. Arouet de Voltaire († 1778) Bernard († 1780) Bailli de Rolley († 1786. Er brachte unſern Gluck im J. 1774 nach Paris, und ſchrieb für ihn die Iphigenie en Aulide, deren Wirkungen auf die Franzoſen bekannt ſind.) Moline (Auch er arbeitete für Gluck Orphée et Euridice.) — Le Fuel de Mericourt — Thomas — Guyard (Iphigenie en Tauride, für Gluck im J 1778.) — Roch. de Chabannes — Pitra — Le Boeuf — Gerſain — Deciaux — Joh. Frdr. Marmontel (Seine Umarbeitungen einiger Stücke des Quinault haben vielleicht größern Werth, als ſeine eigenen Opern. Mit ſ. Dido, ums J. 1773 wurden die Opera comiques decorés vereint. S. die Mem. de Goldoni, Bd. 3 S. 280.) — Des Fontaines — Le Franc. de Pompignan — St Mart — Guillard — Chabanon — Chabanon de Maugris — Du Breuil — u. v. a. m. — —

Die Muſik zu dieſen Opern iſt geſetzt, von Cambert († 1677) Jean Bapt. de Lully († 1687) Marc. Ant Charpentier († 1702) Bouvard († 1706) Paſc. Colaſſe († 1709) Marin Marais († 1718) Bertin (1719) Salomon († 1731) La Coſte (1732) Mich. Monteclair († 1737) Jean Joſ. Mouret († 1738. Er war, nach dem, was Rouſſeau ſagt, der erſte, welcher ſich dem italieniſchen Geſchmack in den Arien zu nähern ſuchte.) Andr. Campra († 1740) Henri Desmarets († 1741) Ch. Hubert Gervais († 1744) Mich. de la Barre († 1744) Andr. Deſtouches († 1749) Braſſac (1750) Joſ. Nic Royer († 1755) Frcs. Colin de Blamont († 1760) Bern. de Buri (1765) Jean Phil. Rameau († 1767. Das erſte von ihm geſetzte Stück war Hippolyte und Aricie von dem Abt Pelegrin im J. 1733. und was ſeinen Ruhm ſehr hob, war Caſtor und Pollux, von Bernard im J. 1747.) G. Joſ. de Mondonville († 1771) Frcs. Rebel († 1775) — Monſigny — Mereau — Mouvet — Mondonville — Philidor Triol — Granier — La Borde — Desaugiers — Coudeille — Le Moyne — Frcs. Francoeur — Ant. d'Aubergne — Berton — Et. Joſ. Floquet — Chev d'Herbain — Rodolphe. —

— Von

— Von Ausländern: Giov. Stut. Batiſtin — Andr. Gretry — Ritter Gluck — Goſſec — Piccini — Mayer — Sacchini — Edelmann — Salieri — Vogel. — — Uebrigens liefern beſondere Beyträge zur Geſchichte der Oper in Frankreich: Requete ſervant de Factum pour Henry Guichard . . . contre B. Lully et Seb. Aubry, Par. (1671) 4. — Memoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard, Par. 1675. 4. (Gehören nur in ſo fern hieher, als ſie Lully's Geſch. betreffen.) — Lettres hiſtoriques ſur l'opera de Paris ums J. 1722. — Titres concernans l'Acad. Roy. de Muſique, Par. 1731. 12. — Du Gerard (Tables chronol. des pieces de l'opera, Par. 1733. 8.) — Ungen. (La Conſtitution de l'opera, Amſt. 1736. 8.) — Dupuy (Lettre ſur l'origine et le progrès de l'Opera en France, im 6ten Bde. der, von Philippe herausgeg. Amuſemens du coeur et de l'eſprit, Haye 1741 u. f. 12. 18 Bde.) — Ungen. (Recueil de pieces pour et contre, concernant l'affaire de Mſll. Petitpas, Par. 1741. 12.) — Montdorge (Reflex. d'un Peintre ſur l'opera, Haye 1743. 12.) — Anne Gab. Meusnier de Kerlon (Code lyrique ou Reglement de l'opera, Par. 1743. 12.) — Dieſe Schrift veranlaßte zwey andre von Ungenannten, als Lettre au ſujet du Code lyrique und Requete de deux Actrices de l'opera à Momus, avec ſon ordonnance au ſujet du Code lyrique, 1743. 12. — Louis Pet. de Bachaumont (Mem. ſur le Louvre, la place de Louis XV. et *l'opera*, Par. 1750. 12. 1752. 8.) — In dieſen Zeitpunct fallen die verſchiedenen Streitigkeiten über die franzöſiſche und italieniſche Opernmuſik, die, da ſie durch die komiſche Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Operette zu ſuchen ſind. — Bernard de Noinville (Hiſtoire du Theatre de l'opera, Par. 1753. 8. 2 Th. Verm. unter dem Titel, Hiſt. de l'Academie Royale de Muſique en France . . . Par. 1757. 8. 2 Th.) — In dem 1ten Bde. der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beytr. S. 181. findet ſich eine Nachricht von der Oper und dem Concert ſpirituel in Paris; und in dem 2ten Bde. S. 232 u. f. ein Chronologiſches Verzeichniß der ſeit 1645 bis 1652 in Paris aufgeführten Opern. — Dente, ein Buchhändler (Etat actuel de la Muſique de la Chambre du Roi, et des trois Spectales de Paris, Par. 1760. 12. S. die France litter. Ob dieſes Verzeichniß regelmäßig; und wie lange es fortgeſetzt worden iſt, weiß ich nicht. H. Forkel, in ſ. Allg. Litterat. der Muſik führt noch eines v. J. 1777 an.) — Noverre (Bemerkungen über die franz Opernmuſik, im 1ten Bde. S. 260 der Hamburgiſchen Unterhaltungen.) — Reflex. ſur l'opera, Par. 1776 12. (Der Verf. ſchlägt, zur Verbeſſerung derſelben, die Anlegung von Singeſchulen vor.) — Lettre d'un Amateur de l'opera à Mr. . . . Amſt. 1776. 8. (Ueber die Einrichtung und Verwaltung der Oper.) — Examen des cauſes deſtructives du Theatre de l'opera et des moyens qu'on pourroit employer pour le retablir; Par. 1776. 8. — In dem, vor der Ausgabe Oeuvres de Quinault vom J. 1778. befindlichen Lebensbeſchr. deſſelben, wird von der Geſch. der frzſ. Oper gehandelt. In des H. La Borde Eſſai ſur la Muſique findet ſich im 1ten Bde. S. 393 u. f. Nachr. von der franz. Oper überhaupt; im 8ten Kap. des 3ten Bds. S. 375 ein Verz. von franzöſiſchen Komponiſten; und im 4ten Bde. S. 1 u. f. ein Verzeichniß von den franz. lyriſchen Dichtern. — Ungen. (Diſc. en faveur

du Theatre contre les uſurpations de l'opera. Amſt. 1780. 8. Gegen die, durch Gluck bewirkte Umſchaffung der frz Trauerſpiele in Opern.) — Wekhrlin (Ueber die Opera zu Paris, im 4ten Bd. S. 135 f Chronogen.) — Obſervat. ſur l'opera Chimène de MM Guillard et Sacchini, . . . im Journ. Encycl. vom J. 1784. May S. 81) — J. F. Reichard (An das Muſikal. Publ. ſ. franz. Opern, Tamerlan und Phanthee, betreffend, Hamb. 1787. 8) — Mdſll. Roſette Crepcar (Mem. ſur la Muſique actuelle, im Journ. Encycl. v. J. 1789, May S. 506.) — — Sammlungen franzöſiſcher Opern: Rec. général des Opera, repreſ. p. l'Acad. Roy. de Muſique, Par. 1703-1745. 12. 16 Bde. — Rec. des Opera fr. Amſt. 1712. 12. 13 Bde. — Eine ähnliche Samml. Par. 1726. 12. 13 Bde. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, angezeigten, von der Geſchichte des franzöſiſchen Theaters überhaupt handelnden Schriften. —

Geſchichte der Oper in England: Die Einführung der eigentlichen Oper in England wurde durch die, in verſchiedenen regelmäßigen Trauerſpielen befindliche, und bey der Vorſtellung geſungene Chöre, und durch die Maſques, Maſkerades, Interludes, Entertainements u. d. m. vorbereitet. Das erſte, eigentliche engliſche Trauerſpiel, Gordobuc, oder Ferrex und Porrex (welches im 1ten Bd. der Select. Collection of old Plays, S. 99 u. f. 2te Aufl. ſich findet, und im J. 1561 aufgeführt wurde) hat ſchon Chöre, welche, wie ſich aus Wartons hiſt. of Poetry, Bd 3. S. 376. ergiebt, wenigſtens (ob unter Begleitung von Muſik, weiß ich nicht?) geſungen worden; und die Maskeraden u. d. waren gewöhnlich mit Muſik und Tanz verbunden, und wurden, beſonders unter Carl dem erſten, häufig, und mit Decorationen und Maſchinenwerk von Inigo Jones verſehen, geſpielt. Eine der erſten derſelben war die Maſk von Ben Johnſon, welche Laniere im Recitativ Styl geſetzt hatte, und die im Jahr 1617 aufgeführt wurde. Hierauf folgten mehrere, als der Triumph des Friedens, von J. Shirley, im J. 1633, welches von W. Lawes und Sim. Ives war in Muſik geſetzt, und wozu beſondre Decorationen von Inigo Jones waren gemacht worden. Ein ſogenanntes, im J. 1636 zu Richmond geſpieltes Entertainement of the King and Queen hatte Ch. Hooper in Muſik geſetzt; und Carl der zweyte, als Prinz von 6 Jahren tanzte darin; die Love's Miſtreſs, or the Queen's Maſque von Th. Heywood wurde, in eben dieſem Jahre, mit ſehr vielem Maſchinenwerk von Inigo Jones vorgeſtellt. In den bürgerlichen Kriegen waren zwar Trauer- und Luſtſpiele, aber nicht Muſikſpiele verboten, und ſo ſchrieb Will. D'avenant unter andern ſein Entertainement at Rutlandshouſe, by Declamation and Muſik after the manner of the Ancients, welches im Jahre 1656 in dem Rutlandſchen Hauſe aufgeführt, und wozu die Muſik von den H. Ch. Colemann, H. Cook, H. Lawes und G. Hudſon gemacht wurde, dergeſtalt daß Wood (in Ath. Oxon. 2. S. 293) ſich kein Bedenken macht, es eine italieniſche Oper zu nennen, obgleich die Muſik nur mit der Rede abwechſelt, und nur wenige Verſe darin eigentlich geſungen werden. Im J. 1658 wurde in dem Cockpit The Cruelty of the Spaniards in Peru, expreſſed by inſtrumental and vocal Muſik, and by Art of Perſpective in Scenes geſpielt; aber auch dieſes war nicht eigentliche Oper. Der Einrichtung derſelben kommen in-

indeſſen D'avenants Siege of Rhodes, in der Geſtalt, worin er urſprünglich erſchien, und ſein Playhouſe to be let, ſchon näher; und wie er bald nach der Wiedereinſetzung Carl des zweyten (im J. 1660) die Aufſicht über die eine der neu errichteten Schauſpielergeſellſchaften erhielt, erſchienen ſie auf den Theatern, und D'avenant bemühete ſich zugleich, durch Verzierungen und Maſchinenwerk die Bühne anziehender und der Oper fähiger zu machen (S. ſein Leben Bd. 2. S. 78 in Cibbers, oder vielmehr Shiels Lives) ſo wie Dryden in den Sturm des Shakſpeare, durch eine Umarbeitung, mehr Geſang und Maſchinenwerk (im J. 1669) zu bringen ſuchte. Im J. 1674 wurde Ariadne, or the Marriage of Bacchus, aus dem Franzöſiſchen gezogen, und von L. Grabut, einem gebohrnen Franzoſen, in Muſik geſetzt, im J. 1675 Pſyche, eine Oper von Th. Shadwell († 1692) im J. 1677 die Circe des Ch. D'avenant († 1714) in Muſik geſetzt von Banniſter; im J. 1685 Albion und Albanius von Dryden, in Muſik geſetzt von Grabut; im J. 1692 die Feyenköniginn, mit Muſik von Purcell; im J. 1697 der Brutus of Alba, or Auguſta's Triumph von G. Powell († 1714) und in eben dieſem, und den nächſtfolgenden Jahren, verſchiedene muſikaliſche Zwiſchenſpiele und Comödien von Pierre Motteux († 1717) in Muſik geſetzt von Eccles, Jer. Clark und Finger; im Jahre 1700. The Grave or Love's Paradiſe von J. Oldmixon, eine Oper; im J. 1701. The Iſland Princeſs, or the Generous Portugueze, von P. Motteux, in Muſik geſetzt von Purcel, Clark und Leveridge; und die Virgin Propheteſs or the Fate of Troy von Elk. Settle († 1724) vorgeſtellt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt noch einige Stücke von Th. d'Urfey († 1723) als Cynthia und Endimion u. a. m. welche, unter dem Titel, New Operas, L. 1721. 8. geſammelt erſchienen. Im J. 1705 wurde das neu erbaute Theater zu Haymarket mit einer aus dem Italieniſchen überſetzten Oper, der Triumph der Liebe, eröfnet. (S. Dodsley's Vorrede zu den Select Old Plays, S. 102. und Vanbrughs Leben im 4ten Bd. S. 107 von Cibbers Lebensbeſchreibungen.) So nennt wenigſtens der zuletzt angeführte Schriftſteller das aufgeführte Stück; und ſagt, daß die Muſik dazu italieniſch geweſen; allein dieſen Triumph der Liebe habe ich nicht in den verſchiedenen Geſchichtsbüchern der engliſchen Schaubühne, wohl aber einen Tempel der Liebe, von P. Motteux gedruckt im J. 1706. darin gefunden, und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die Muſik dazu italieniſche Opernmuſik geweſen. Dieſe erſchien darauf erſt bey Gelegenheit der aus dem Italieniſchen gezogenen Oper Arſinoe. Dieſes ſagt Addiſon ausdrücklich im Spectator, N. 18. und Th. Clayton (welcher in dem Companion to the playhouſe, als Verfaſſer der Muſik dieſes Stückes genannt wird) in der Vorrede der Ausgabe deſſelben von 1707, „daß er das Stück, und zwar, wie er ſich ausdrückt, in ſehr gemeine Schreibart überſetzen laſſen, weil ſchwache und proſaiſche Ausdrücke ſich am beſten zur italieniſchen Muſik ſchickten; daß die Muſik in italieniſchem Geſchmacke ſey, daß er dadurch die italieniſche Muſik auf dem engliſchen Theater einführen wollen, welches vorher noch nicht verſucht worden, und daß die Schauſpieler alle Engländer geweſen wären.“ Geſpielt wurde das Stück zu Drurylane im J. 1705. Um dieſe Zeit ungefähr ſchrieb Addiſon ſeine Roſamunde. Da der Geſchmack an der Oper ſehr allgemein geworden, und die ge-

geſpielten Stücke doch größtentheils höchſt wild und unregelmäßig, und zum Theil ſinnlos waren: ſo wollte Addiſon verſuchen, ob nicht, mit dem Ohren zugleich, auch der Verſtand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Muſik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Ueberſetzungen aus dem Italieniſchen, aber mit Beybehaltung der Italieniſchen Muſik über. Von dieſer Art war Camilla, geſpielt im J. 1706, und in Muſik geſetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in ſeiner Mutterſprache, und die andern Schauſpieler in der engliſchen Sprache ſpielten und ſangen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italieniſchen gezogen, und von Ital. Componiſten geſetzt waren, wie z. B. Pyrrhus, halb in engliſcher, halb in italieniſchen Sängern und Sängerinnen, geſungen und geſpielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten ſchon im Jahre 1709) ſetzte ſich die Italieniſche Oper, mit dem Stück Almaheide, völlig in den Beſitz des Engliſchen Theaters; nun kam Händel nach England, welcher deren überhaupt 39 geſetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740 iſt. Indeſſen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Verſuche, wieder engliſche Opern aufzuführen. Im J. 1712 wurde, unter andern, Calypſo und Telemach von J. Hughes († 1717) in Muſik geſetzt von Galliard; im J. 1717 Pan und Syrinx von L. Theobald, die Muſik von ebendemſelben; und um dieſe Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erſt im J. 1732. erhielt das engliſche Stück, Acis und Galathe, von Gay, ein Mittelding von Oper und Oratorium, in Muſik geſetzt von unſerm Händel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Muſik von J. C. Smiths wurde in dieſem Jahre geſpielt, ſo wie um dieſe Zeit auch die Semele des Congreve, in Muſik geſetzt von Händeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Muſik geſetzt von Th. Arne, zum Theil in engliſcher, zum Theil in italieniſcher Sprache, aufgeführt. Geſchrieben haben übrigens ſeit dieſer Zeit Opern in engliſcher Sprache: Dr. Dalton (brachte ums Jahr 1739 Miltons Maſque at Ludlow Caſtle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Muſik geſetzt, auf das Theater.) — J. Lockman (Roſalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Orpheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Britannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catal. hiſt. et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700 geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75 und 243, deutſch im 4ten Bd. S. 17 der Marburg. Beytr. — Verſchiedene Auff. des Zuſchauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beſchaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750.) Im krit. Muſikus an der Spree, S. 359. — State of Opera's in England, Lond. 1759. 8. — Verzeichniß der in England, vom J. 1700 - 1762 aufgeführten Opern und anderer Singſtücke . . . in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119. 131. u. m. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, angeführten, von der Geſchichte deſſelben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

Geſchichte der Oper in Deutſchland. Die erſten Singetsſpiel, wie der Verf. ſie nennt, ſchrieb unter uns, Jacob Ayner, in den Jahren 1570 = 1589. gedruckt Nürnb. 1618. f. und dieſe ſind durchgehends nach einer Melodie geſungen worden. Im J. 1627 überſetzte Mart. Opitz ſeine Daphne aus dem Italieniſchen, welche Heinr. Schütz in Muſik ſetzte, und die bey einem Fürſtlichen Beylager in Dresden aufgeführt wurde. Ob ſeine Judith auch in Muſik geſetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verſchiedene ſeiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Chrſtn. Halmann, und ſpäter, Hinſch, Breſſand, B. Feind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinr. Poſtel und F. G. Hunold. ſchrieben deren, beſonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erſte, von Bremer geſetzt, erſchien. Daß die Werke der erſtern an einigen unſerer deutſchen Höfe aufgeführt worden ſeyn mögen, iſt wahrſcheinlich. In Hamburg erhielt ſich die deutſche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunſchweig geſpielt; ſehr ofte waren die Arien darin italieniſch, und die Recitative deutſch; und in Muſik geſetzt waren dieſe Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Förtſch, Conradi Kayſer, Steffani, Mattheſon, Schurrmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verſchwanden ſie gänzlich von unſerer Bühne; in dieſem Jahre wurden in Danzig die letzte gegeben. Unſere Kunſtrichter, anſtatt auf die Verbeſſerung derſelben zu denken, declamirten, unter Anführung des Hrn. Prof. Gottſcheds, ſie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verſchiedenen unſerer erſten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. O. mehr, italieniſche Opern eingeführt; ſchöne Opernhäuſer dazu gebaut, Sänger und Sängerinnen, mit großen Koſten dazu verſchrieben, und mit großen Summen belohnt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit ſeiner Thusnelde, im J. 1749, einen ſchwachen Verſuch ſie zu retten. Ihm folgte — Dan. Schiebeler (Eigentlich gehört nur ſ. Scipio hieher, der in den Muſikal. Gedichten, Hamb. 1770. 8. ſteht; aber ſo viel ich weiß, iſt er nie geſetzt worden) — Endlich erſchien im J. 1773. C. M. Wielands Alceſte, Leipz. in Muſik geſetzt von Hrn. Schweizer, aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778 ſeine Roſamunde, Weimar 8. Auch gehört hieher noch ſeine Wahl des Herkules, ein muſikaliſcher Prolog. — Ant. Klein (Günther von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — Fdr. Müller (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — Ernſt Fdr. Gottl. Schneider (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — W. H. Freyh von Dahlberg (Cora, ein Drama mit Geſ. Mannh. 1780. 8. Electra, eine muſikal. Declamation, ebend. 1780. 8. — Hg. Wilh. v. Gerſtenberg (S. Minona, oder die Angelſachſen, Hamb. 1785. 8. geſetzt von J. A. P. Schulz, iſt unſtreitig hieher zu zählen.) — — Auch gehören im Ganzen unſre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Inſtrumentalmuſik unterſtützt wird. Die Veranlaſſung dazu gab wohl Rouſſeaus Pygmalion (im 15ten Bd. ſ. W. der Zweybr. Ausg. Deutſch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, ſchon vom J. 1651 beſitzen. Die älteſten ſind, meines Wiſſens von A. F. v. Goue (Der Einſiedler und Dido, Wetzl. 1771. 8.) — F. J. Bertuch (Polyxena, im deutſchen Merkur vom J. 1773. geſetzt von F. W. Wolf, Leipz. 1775. 4. — J. G. Herder (Brutus 1774. 8.) —

J.

J. C. Brandes (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — F. W. Gotter (Medea, Leipz. 1775. 8.) — A. G. Meisner (Sophonisbe, Leipz. 1776. 8.) — C. A. Schubert (Andromeda, Bresl. 1776. geſ. von H. v. Baumgarten.) — C. W. Ramler (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — C. G. Röſſig (Verſ. im Muſikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8.) — T. Huber (Tamira, Tüb. 1791. 8.) — Fdr. Rambach (Theſeus auf Kreta, Leipz 1791. 8.) — u. a. m. — — Nachrichten von deutſchen Opern finden ſich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. und im 5ten Bd. S. 409. der Marpurgiſchen Beyträge, aus Gottſcheds Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt gezogen bis zum J. 1742. — Von den Hamburgiſchen Opern: in Mattheſons Muſikaliſchen Patrioten, St. 22-24. — und im Art. Oper in G. E. Leſſings Kollectaneen. — Von den verſchiedenen deutſchen Alceſten ein Brief von Hrn. Wieland im deutſchen Merkur, October 1773. — Gedanken, die Vorſtellung der Alceſte betreffend, von F. C. Dreßler, Frft. 1774. 8. — Verſ. über das deutſche Singſpiel, im Teutſchen Merkur, Jul und Nov. 1775. — Ueber Wielands Roſamunde . . . von L. C. Andrä, Eiſ. 1783. 8. — — Ueber die Italieniſche Oper zu Berlin, Nachr. in Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 75. und 500. Bd. 2. S. 271. Bd. 4. S. 426. — Eine Geſch. dieſes Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Muſik, S. 316. — —

Operetten; Comiſche Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerſpiels mit der Muſik entſtanden, ſo hat die Muſik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erſt vor vierzig oder fünfzig Jahren aufgekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen comiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italiäniſchen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemüht recht poßirlich zu ſeyn. Man muß geſtehen, daß die Muſik, ob es gleich ſcheinet, daß ſie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk dienen, überaus geſchikt iſt, das Poßirliche zu verſtärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein ſo lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das iſt, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch ſeinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen ſowol der Geſundheit als dem Gemüthe ſehr zuträglich iſt: ſo würde man nicht wol thun, wenn man der Muſik die Beförderung deſſelben verbieten wollte. Es giebt Tonkünſtler, die ſehr gegen die comiſche Muſik eingenommen ſind, und glauben, daß eine ſo erhabene Kunſt dadurch auf eine unanſtändige Weiſe erniedriget werde. Aber ſie bedenken nicht, daß eine dem Menſchen, nach den Abſichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig ſeyn könne; ſie haben nicht beobachtet, daß die Natur ſelbſt bisweilen

unter Veranſtaltungen, die zu erhabenen Abſichten dienen, Freude und Lachen miſcht.

Man muß demnach der comiſchen Muſik ihren Werth laſſen, und nur darauf bedacht ſeyn, daß ſie nicht gar zu herrſchend werde, und daß der gute Geſchmak ſie beſtändig begleite. Ich ſtimme gern mit ein, wenn man den Tonſetzer, der ſeine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen ſucht, daß er mit ſeinen Inſtrumenten ein Eſelsgeſchrey nachahmt, aus der Zunft ſtoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contraſt des Ernſt- und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lächerlich durcheinander laufender Gemüthsbewegungen, mich luſtig macht.

Seit kurzem hat man verſucht, die Operette, die anfänglich blos comiſch war, etwas zu veredeln, und daraus entſteht itzt allmählig ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werth ſeyn wird, wenn es von geſchikten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben. Es iſt der Mühe werth, daß wir uns etwas umſtändlicher hierüber einlaſſen.

Wie die große Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, ſanftere Empfindunnen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es iſt ja ſchon von den älteſten Zeiten her ein Hauptgeſchäffte der Muſik geweſen, auch zu fröhlichen geſellſchaftlichen Unterhaltungen, es ſey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und doch niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das **Roſenfeſt** von Herrn **Herman**, der **Aerndtekranz**, und einige andere Stücke von unſerm **Weiße**, ſind gute Verſuche in dieſer Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann ſich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menſchen vom Mittelſtand erheben. Wir würden rathen, dieſem Drama der Muſik einen Ton zu geben, der ſich eben ſo weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comiſchen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre proſaiſch, folglich ohne Muſik, wie es bereits eingeführt iſt; und an ſchiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt ſelbſt hergenommen, theils als epiſodiſche Geſänge erſcheinen. Die Arien könnten durch die Handlung ſelbſt veranlaſſet, von jeder Art des lyriſchen Inhalts ſeyn, nur müßten ſie ſich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonſetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gaſſenliedermäßigen Ton verlaſſen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu ſeyn, ſich befleißen. Seine Arien wären

Bd. 4. S. 1. findet ſich eine Lettre ſur l'opera, deren Verf. mir nicht bekannt iſt.) — In der Art. du Theatre des Pierre J. Bapt. Nougaret, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläuftig von der theatraliſchen Muſik, und der ernſthaften Oper gehandelt.) — Jean Paul Andre de St. Mars (Reflex. ſur l'Opera, in ſ. Oeuvr. Par. 1778. worin er ſolche weit über das Trauerſpiel erhebt.) — De la J. (Eſſai ſur l'Opera, vor ſ. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2 Buch der Poetique de la Muſique des Gr. de la Cepede, Par. 1785. 8. handelt von der theatral. Muſik. — Ungen. (Idées ſur l'opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zuſtand, die Eigenheiten, Geſchichte, u. ſ w. der franzöſiſchen Oper beſonders, oder doch vorzüglich angehen, ſind in der Folge angeführt. — —

In engliſcher Sprache: Joh. Dennis (An Eſſay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die italieniſche Opernmuſik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und alſo für gefährlich hält.) — Lockmann (Some reflexions concerning l'Opera, vor der Oper Roſelinde, L. 1740. 4. handelt von der Geſch. der Oper.) — Ungen. Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — Dr. Brown (S. Diſſertat. on the riſe, union and power etc. of Poetry and Muſic. S. Art. Dichtkunſt, enthält eine Menge wenigſtens ſcharfſinniger Bemerkungen über die Oper.) — Ungen. (The lyric Muſe revived in Europe, or a critical Diſplay on the opera in all its revolutions, Lond. 1768. 8. Beſteht aus 13 Kap. und ſoll ein Supplement zu Algarottis Schrift ſeyn, aus welcher, ſo wie aus den angef. Briefen des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des P. Porree Rede u. a. m. ſie denn auch gezogen iſt.) John Brown. (Letters on the Poetry and Muſic of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys Hiſtory of Muſic in ſofern hieher, als es von der Geſchichte der Oper handelt. — —

In deutſcher Sprache: Conr. v. Höveln (Entwurf der Ehren-Tanz und Singſchauſpiele, in 5 Büchern ums J. 1660.) — Joh. Chrſtph. Gottſched (Das 12te Kap. des 2ten Thls. ſ. Dichtkunſt handelt von der Oper; und iſt im 2ten Bde. S. 1. u. f. der Mitzlerſchen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — Lud. Fdr. Hudemann (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Comöd. bey ſ. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 3ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mitzlerſchen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottſched findet ſich im 10 St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und Auszugsweiſe im 1ten Th. des 3ten Bds. der Mitzlerſchen Bibl.) — Joh. Fdr. v. Uffenbach (Von der Würde der Singgedichte, vor ſ. Geſammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 3ten Th. des 3ten Bds S. 377. der Mitzlerſchen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet ſich im 12ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtor. der deutſchen Sprache, S. 604.) — N. Ludwig (Verſuch eines Beweiſes, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut ſeyn könne, ebend. im 8ten St S. 648. und mit Anmerk im 2ten Bde. S. 1. u. f. der Mitzlerſchen Bibl.) — Ungen. (Ob die Comödie der Oper, oder die Oper der Comödie vorzuziehen ſey, zwey Auff. in den Braunſchweigſchen Anzeigen v. J. 1745.) — Joh. Mattheſon (Die neueſte Unterſuchung der Singſpiele, nebſt beygefüg-

ter

ter muſikal. Geſchmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausſchweifungen beym Operwesen.) — Joh. Ad. Scheibe (Von der Möglichkeit und Beſchaffenheit guter Singſpiele, als Vorbericht vor ſ. Thusnelde, Leipz. 1749. 8) — Chrſtn. Gottf. Krauſe (Von der muſikal. Poeſie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptſt. von der ehmal. und jetzigen Verbindung der Poeſie mit der Tonkunſt; was für Vorſtellungen die Muſik errege; von den Gedanken muſikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Muſ. vorgeſtellt werden; von der Beſchaffenheit und Einrichtung der Singſtücke; von der Schreibart muſikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemen Versarten; von der beſondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Arietten, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der muſikal. Poeſie; ob und wie ein Schauſpiel ganz geſungen werden könne; von den verſchiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — C. W. Ramler (Vertheidigung der Opern, im 2ten Bde. der Marpurgiſchen Beytr. S. 84 u. f. und S. 181.) — Hs. Wilh. v. Gerſtenberg (Schlechte Einrichtung des Italieniſchen Singgedichts: warum ahmen die Deutſchen ſie nach, in der erſten Fortſetzung über die Merkwürdigkeiten der deutſchen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116. und im 2ten Jahrg. S. 629 des Cramerſchen Magazines der Muſik.) — Ernſt Chrſtph. Dreßler (Theaterſchule für die Deutſchen, das ernſthafte Singeſchauſpiel betreffend, Han. 1777. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Innhalt ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik S. 172 findet) — Weckhrlin (In ſ. Chronologen finden ſich verſchiedene Auff. über die Oper, und manche zur Oper gehörige Dinge, als Bd. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) Joach. Schubauer (Ueber die Singſpiele, im 1ten Bd. S. 169 der Abhandl. der Bayeriſchen Academie, München 1781. 8.) — — Auch gehören noch hieher: C. G. Roſſigs Anmerkungen über die Geſchichte und Regeln des muſikal. Drama, bey ſ. Verſuch in muſikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Aufſatz über das Melodrama, in dem 1ten St. vom 2ten Quartal des 2ten Jahrganges der dramatiſchen Blätter des P. Schreiber. — J. A. Eberhards Abhandlung über das Melodrama, in ſ. Neuen Vermiſchten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 37. S. 177. und Bd. 38. S. 171.) — Eine (ſehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey T. Hubers Tamira, Tüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatiſch lyriſche Gedicht bey Fdr. Rambach Theſeus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — — Auch haben wir eine Geſchichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hannöverſchen Magazine. — — Uebrigens finden ſich in mehreren von den, bey dem Art. Drama angeführten, ſo wohl theoretiſchen, als hiſtoriſchen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geſchichte der Oper betrift: ſo wiſſen zwar alle, daß ſie in Italien entſtanden iſt, und daß ſie, urſprünglich, nicht die Geſtalt, welche ſie jetzt hat, hatte und haben konnte. Indeſſen iſt der Zeitpunkt ihrer Entſtehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Muſſatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 ſetzt, erzählt, in dem Proleg. des 9ten Buches ſeines Werkes, de Geſtis Italor. (im 10ten Bd. der Scriptor. Italic. des Muratori) Solere . . . ampliſſima regum, ducumque geſta, quo ſe vulgi in-

telligentiis conferant, pedum, ſyllabarumque menſuris variis linguis in vulgares traduci ſermones, et in Theatris et pulpitis *cantilenarum modulatione proferri.* Ein anderer, vielleicht eben ſo alter Chronikſchreiber von Meyland, ſagt, von dem dortigen Theater: Super quo Hiſtriones cantabant, ſicut modo cantantur de Rolando et Oliverio. Finito cantu Buſoni, et Mimi in Citharis pulſabant, et decenti motu corporis ſe circumvolvebant. In ebend. Muratori Antiq. Ital. Med Aev. Bd. 2. N. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweiſen wollen, daß es ſchon in dieſem Zeitpuncte, muſikaliſche Dramen gegeben. Aber Maffei, der ſich in ſeiner, ſeinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgeſetzten Einleitung über die Geſchichte des Italieniſchen Theaters, auf die erſte Stelle bezieht, und die Ausſchreiber deſſelben ſcheinen nicht erwogen zu haben, daß darin gar nicht die Rede von dramatiſcher Behandlung oder Vorſtellung der Thaten der Könige und Fürſten iſt; ſondern daß dieſe ungefähr ſo abgeſungen worden ſeyn können, wie — unſre heutigen Bänkelſänger allerhand Heldenthaten abſingen; auch wird dieſes, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle beſtätigt. — So viel iſt indeſſen ſehr wahrſcheinlich, daß die erſteren italieniſchen, und überhaupt europäiſchen Dramen, die verſchiedenen Myſterien, mit Geſang, oder unter Geſang, dargeſtellt worden ſind, ohne daß ich übrigens im geringſten ſagen wollte, daß ſie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Muſik wären geſetzt geweſen. Verſchiedene Stellen aus dieſen Dramen ſelbſt, welche Planelli in ſ. Trattato dell' Opera in Muſica, S. 5. A. a. angeführt hat, beweiſen es. Das erſte, gänzlich in Muſik geſetzte, oder ſingend aufgeführte Stück ſcheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius ſagt nähmlich in der Zueignungsſchrift ſeiner Noten zum Vitruvius an den Cartinal Riari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et *cantare* primi hoc aevo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis ſaeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornaſti. Nun hat zwar Crescimbeni (Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 239. Ven. 1731. 4.) das Cantare in dieſer Stelle durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieſes; wäre dieſe Declamation nicht in Noten geſetzt, oder Recitativ geweſen, wie hätte Sulpitius ſagen können, daß ejusmodi actionem jam multis Saeculis Roma non viderat? Denn theatraliſch-dramatiſche Vorſtellungen kannten die neuern Römer ſchon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 5.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, ſondern ein geiſtliches, eine Art von Myſterie, die Bekehrung des H. Paulus, wie es Martinelli in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich ſagt, daß die Muſik dazu von Beverini geweſen, (S. The Lyric Muſe revived in Europe, L. 1768. S. 1. und Bonnets Hiſtoire de la Muſique, Bd. 1. S. 256. wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signorelli (Crit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 341 u. f. deutſcher Ueberſ.) daß höchſtens nur die Chöre darin geſungen worden, beruhet. Freylich kann die Muſik hierzu aber nicht im Opernſtyle, ſondern nicht viel anders als canto ſermo geweſen ſeyn; ſo wie es begreiflich iſt, daß bey den, in den damahligen Zeiten, zu ſolcher Vorſtellung er-

erforderlichen Anſtalten, dieſer Gebrauch nicht ſogleich weiter um ſich greifen und allgemein und herrſchend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indeſſen der Geſchmack, Muſikaliſche Unterhandlungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauſpiele, Feſte, u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrſcheinlicher Weiſe wurde ſie, mit der Poeſie verbunden, darin eingewebt. Von dieſer Art war, unter andern, das Feſt, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Meyland mit der Prinzeſſin Iſabella von Aragonien, von Berganzo Botta, im J. 1489 gegeben wurde, und das die Aufmerkſamkeit von ganz Europa auf ſich zog. (S. Arteagas Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211 u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh. macht.) Daß indeſſen, wie die Encyclopediſten, in dem Artikel Danſe theatrale ſagen, aus dieſem Feſte die Oper entſtanden ſey, iſt, wie man ſieht, ganz ungegründet. Auch beſtand die, in ſolchen Feſten, mit Muſik verbundene Poeſie, nicht immer aus eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Poſſenſpiele, auch nicht wieder ganz, ſondern nur zum Theil die Chöre darin, die Prologen und Epilogen in Muſik geſetzt, oder beſondere Lieder in die Handlung des Stückes eingewebt, oder zwiſchen den verſchiedenen Acten beſondere Handlungen, in welchen Alles geſungen wurde, und die wieder unter ſich zuſammen hiengen, angebracht waren. So ſcheint z. B. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geſchriebenen, und im J. 1492 zu Neapel vorgeſtellten Farce (wie der Dichter ſelbſt ſein Werk nennt) in eigentliche Muſik geſetzt geweſen zu ſeyn. Das Stück iſt allegoriſch; die Fröhlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Perſonen, ſingend und ſpielend hervor. Indeſſen bildete ſich allmählig das ſogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1508. zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher ſchon die Menechmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli riſorgimento d'Italia, Bd. 2. S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 351 und 364. deutſcher Ueberſ.) Und es ſcheint wahrſcheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehalten worden iſt; wenigſtens ſagt Riccoboni (reflex. hiſtor. et crit. ſur les différens theatres de l'Europe, Amſt. 1740. 12. S. 30.) „Daß in den erſten zwanzig oder dreyßig Jahren nach Wiederauflebung des alten Drama, der Gebrauch, Muſik unter die theatraliſchen Vorſtellungen einzumiſchen, gänzlich weggefallen ſey.“ Aber freylich widerſtand der Reiz dieſer Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Muſik. Um die Mitte des 16ten Jahrhundertes grif die Muſik, bey Gelegenheit der damahls herrſchenden Schäferſpiele auf dem Theater, weiter um ſich. Man ſchränkte ſich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Chöre, Zwiſchenſpiele u. d. in Muſik zu ſetzen. Schon im J. 1550 ſcheint, in dem, zu Ferrara geſpielten Sacrificio des Agoſt. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Muſik geſpielt worden zu ſeyn. (S. Arteaga, a. a. O. S. 209.) Die Arethuſe des Alb. Lollio wurde im Jahre 1563. der Sfortunato des Auguſtino Argenti im J. 1567. von Alfonſo della Viola in Muſik geſetzt, zu Ferrara aufgeführt. (S. Signorelli a. a. O. S. 389. Bettinelli a. a. O. S. 253. Planelli a. a. O. S. 7 u. f.) Zwar ſind dieſe verſchiedenen Schriftſteller nicht ganz darin einig, ob dieſe ganzen

zen Stücke, oder nur die Chöre darin in Muſik geſetzt worden; aber ſo viel iſt gewiß, daß nun der Geſchmack am Singeſpiel ſich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Luſtſpieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aleſſ. Striggio, und Criſtof. Malvezzi in Muſik gebracht, und mit vielen Maſchinenwerk und Verzierungen vorgeſtellt; auch beſtehen die Perſonen dieſer Intermezzo's aus Göttern und Halbgöttern, ſo, daß das Stück ſelbſt ſchon der ſpätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Muſik im eigentlichen Opernſtyl. Wenigſtens war ſie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. O. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavalieri, ums J. 1590. gänzlich in Muſik geſetzten Stucken der Laura Guidiccioni. Sie beſtand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederhohlungen, langen Paſſagen und tauſend andern Künſteleyen. Indeſſen ſcheint dem Cavalieri denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zuzukommen (S. Burneys Hiſt. of Muſ. Vol. IV. ch. I.) Und zugleich bildete die Muſik ſich jetzt, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mey, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergeſtalt, daß ein, von dem letztern in dieſem Zeitpunct, in Muſik geſetztes und von dem Giov Barbi, Grafen von Vernio geſchriebenes Intermezzo Combattimento d' Apolline col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. O. S. 206. S. 241. Anm. 79. S. 245. 337.) zu urtheilen, in Rückſicht auf Muſik, gleichſam Epoche machte. Noch mehr aber näherte ſich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erſte eigentliche Oper kann die, auf Veranlaſſung eben jener Florentiner, von Ott Rinuccini verfaßte, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Muſik gebrachte, zuerſt im J. 1594. in einem Privathauſe aufgeführte Daphne angeſehen werden. Zwar iſt das Stück, als Poeſie und als Drama, und ſo gar als muſikaliſches Drama betrachtet, ein paar Stellen etwann abgerechnet, gerade herausgeſagt, ganz erbärmlich; auch kann die Vorſtellung unmöglich große Wirkung gemacht haben, denn, dem Burney (a. a. O.) zu Folge beſtand das ganze Orcheſter aus nicht viel mehr als einem Flügel, einer großen Zitter, einer Viol da Gamba, und ein paar Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Muſik geſchrieben, und der Dialog wurde darin weder geſungen, noch blos declamirt, ſondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich ſagen, erſt ums J. 1649 von Cicognini eingeführt worden ſind,) ob dieſe Arien gleich nicht den leichteſten neuern Liedern gleichen ſollen. (S. Burney, a. a. O. Arteaga a. a. O. S. 247.) Ihm folgten, und noch beſſer ausgeführt, eben dieſes Verfaſſers Euridice, die im J. 1600 zuerſt, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis geſpielt wurde; und hierauf im J. 1608 eben dieſes Verfaſſers Ariadne, von Claudio Monteverde geſetzt. Mit ihnen zugleich erſchien das Rapimento di Ceſalo des Gabr. Chiabrera; und mit dieſem ſcheint das Abenteuerlich-Wunderbare, deſſen Rinuccini ſich weislich enthalten hatte, zuerſt gleichſam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. (S. Arteaga, a. a. O. S. 311.) Nun wurde der Geſchmack an Werken dieſer Art immer größer und allgemeiner; aber noch blieben ſie ein gelegentliches Schauſpiel bey Luſtbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rückſicht auf dieſe Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch ſangen blos eben die

Perſonen, welche ſonſt den Harlekin, den Doctor und den Pantalon vorſtellten (S. Signorelli a. a. O. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Liebhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, Della Muſica dell' età noſtra, geſchrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, ſehen kann, die muſikaliſchen Schauſpiele in Italien auf öffentlichen Straßen, auf einem herumziehenden Karren gegeben. Endlich erſchien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die Andrometa, geſchrieben von Benedetto Ferrari, in Muſik geſetzt von Franc. Manelli; und nun wurden dort, und in mehren Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergeſtalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteuerlich-Wunderbare, daß zu vielen Verzierungen und Maſchinerien Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man ſchob zugleich in die ernſthafteſten Stücke die poſſierlichſten Zwiſchenſpiele ein. Einer der erſten Dichter, welcher ſich dieſem Geſchmack am Tragiſch-Comiſchen fügte, iſt, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 295.) Ottavio Tronſarelli geweſen. Nach dem Arteaga (a. a. O. S. 324) war es Hiac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maſchinerie vorzüglich berühmtes Stück iſt La Diviſione del mondo, von Giul. Ceſ. Corradi, in Muſik geſetzt von Giov. Legrenzi, und geſpielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poeſie, oder das Stück ſelbſt, blos Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieſer Art, die zum Vorſchein kamen, ſind die beſſern von Andr. Salvadori, Proſp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig iſt, die Verfaſſer der übrigen vielen Misgeburten, welche ſich bis zur Erſcheinung des Apoſtolo Zeno auf dem italieniſchen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann ſie zum Theil in des Quadrio Stor. e rag. Bd. 3. Th. 2. S. 461 u. f. finden. Silvio Stampiglia war indeſſen, dem Signorelli (a. a. O. Th. 2. S. 189.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er befreyte die Oper von der lächerlichen Vermiſchung des Ernſthaften und Komiſchen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maſchinen; er brachte mehr Zuſammenhang in das Ganze, worin ihm, indeſſen, ſchon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein beſtes Stück iſt die Catuda dei Decemviri. Auf den poetiſchen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich ſein Styl ſonſt pretiös iſt, und ſeine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erſte erſchien, weiß ich nicht; der Dramaturgie des Lione Alacci zu Folge ſind ſie alle jünger, als die Werke des Zeno, woferne nicht der gänzlich darin vergeſſene Turnus deſſelben älter geweſen iſt. Uebrigens führte weder Er, noch Apoſt. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu ſchließen. Dieſer Gebrauch iſt ſo alt, als die Oper. — Das erſte Stück des Apoſt. Zeno († 1758) Gl' inganni felici iſt vom J. 1695. Er verſuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte ſie dem Trauerſpiele der Griechen näher bringen; er verließ alſo die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italieniſchen Oper die Geſtalt, welche ſie jetzt hat; aber ſein Styl iſt matt und nicht ſo muſikaliſch und leicht und natürlich, als der Styl des Metaſtaſio. Seine Werke ſind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erſchienen; franzöſ. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 2 Bände; und Pet. Obladen die bibliſchen Stücke, 17 an der Zahl, Augsb. 1760. 8. deutſch herausgegeben. — Piet. Jac. Martelli († 1727. Auch von ihm ſind

geſpielten Stücke doch größtentheils höchſt wild und unregelmäßig, und zum Theil ſinnlos waren: ſo wollte Addiſon verſuchen, ob nicht, mit dem Ohren zugleich, auch der Verſtand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Muſik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Ueberſetzungen aus dem Italieniſchen, aber mit Beybehaltung der Italieniſchen Muſik über. Von dieſer Art war Camilla, geſpielt im J. 1706, und in Muſik geſetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in ſeiner Mutterſprache, und die andern Schauſpieler in der engliſchen Sprache ſpielten und ſangen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italieniſchen gezogen, und von Ital. Componiſten geſetzt waren, wie z. B. Pyrrhus, halb in engliſcher, halb in italieniſchen Sängern und Sängerinnen, geſungen und geſpielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten ſchon im Jahre 1709) ſetzte ſich die Italieniſche Oper, mit dem Stück Almaheide, völlig in den Beſitz des Engliſchen Theaters; nun kam Händel nach England, welcher deren überhaupt 39 geſetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740 iſt. Indeſſen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Verſuche, wieder engliſche Opern aufzuführen. Im J. 1712 wurde, unter andern, Calypſo und Telemach von J. Hughes († 1717) in Muſik geſetzt von Galliard; im J. 1717 Pan und Syrinx von L. Theobald, die Muſik von ebendemſelben; und um dieſe Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erſt im J. 1732. erhielt das engliſche Stück, Acis und Galathe, von Gay, ein Mittelding von Oper und Oratorium, in Muſik geſetzt von unſerm Händel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Muſik von J. C. Smiths wurde in dieſem Jahre geſpielt, ſo wie um dieſe Zeit auch die Semele des Congreve, in Muſik geſetzt von Händeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Muſik geſetzt von Th. Arne, zum Theil in engliſcher, zum Theil in italieniſcher Sprache, aufgeführt. Geſchrieben haben übrigens ſeit dieſer Zeit Opern in engliſcher Sprache: Dr. Dalton (brachte ums Jahr 1739 Miltons Maſque at Ludlow Caſtle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Muſik geſetzt, auf das Theater.) — J. Lockman (Roſalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Orpheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Britannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catal. hiſt. et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700 geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75 und 243, deutſch im 4ten Bd. S. 17 der Marburg. Beytr. — Verſchiedene Aufſ. des Zuſchauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beſchaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750.) Im krit. Muſikus an der Spree, S. 359. — State of Opera's in England, Lond. 1759. 8. — Verzeichniß der in England, vom J. 1700 - 1762 aufgeführten Opern und anderer Singſtücke . . . in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119. 131. u. m. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, angeführten, von der Geſchichte deſſelben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

Geſchichte der Oper in Deutſchland. Die erſten Singetsſpiel, wie der Verf. ſie nennt, ſchrieb unter uns, Jacob Ayner, in den Jahren 1570 - 1589. gedruckt Nürnb. 1618. f. und dieſe ſind durchgehends nach einer Melodie geſungen worden. Im J. 1627 überſetzte Mart. Opitz ſeine Daphne aus dem Italieniſchen, welche Heinr. Schütz in Muſik ſetzte, und die bey einem Fürſtlichen Beylager in Dresden aufgeführt wurde. Ob ſeine Judith auch in Muſik geſetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verſchiedene ſeiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Chrſtn. Halmann, und ſpäter, Hinſch, Breſſand, B. Feind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinr. Poſtel und F. G. Hunold. ſchrieben deren, beſonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erſte, von Bremer geſetzt, erſchien. Daß die Werke der erſtern an einigen unſerer deutſchen Höfe aufgeführt worden ſeyn mögen, iſt wahrſcheinlich. In Hamburg erhielt ſich die deutſche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunſchweig geſpielt; ſehr ofte waren die Arien darin italieniſch, und die Recitative deutſch; und in Muſik geſetzt waren dieſe Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Förtſch, Conradi Kayſer, Steffani, Mattheſon, Schurrmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verſchwanden ſie gänzlich von unſerer Bühne; in dieſem Jahre wurden in Danzig die letzte gegeben. Unſere Kunſtrichter, anſtatt auf die Verbeſſerung derſelben zu denken, declamirten, unter Anführung des Hrn. Prof. Gottſcheds, ſie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verſchiedenen unſerer erſten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. O. mehr, italieniſche Opern eingeführt; ſchöne Opernhäuſer dazu gebaut, Sänger und Sängerinnen, mit großen Koſten dazu verſchrieben, und mit großen Summen belohnt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit ſeiner Thusnelde, im J. 1749, einen ſchwachen Verſuch ſie zu retten. Ihm folgte — Dan. Schiebeler (Eigentlich gehört nur ſ. Scipio hieher, der in den Muſikal. Gedichten, Hamb. 1770. 8. ſteht; aber ſo viel ich weiß, iſt er nie geſetzt worden) — Endlich erſchien im J. 1773. C. M. Wielands Alceſte, Leipz. in Muſik geſetzt von Hrn. Schweizer, aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778 ſeine Roſamunde, Weimar 8. Auch gehört hieher noch ſeine Wahl des Herkules, ein muſikaliſcher Prolog. — Ant. Klein (Günther von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — Fdr. Müller (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — Ernſt Fdr. Gottl. Schneider (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — W. H. Freyh. von Dahlberg (Cora, ein Drama mit Geſ. Mannh. 1780. 8. Electra, eine muſikal. Declamation, ebend. 1780. 8. — Hs. Wilh. v. Gerſtenberg (S. Minona, oder die Angelſachſen, Hamb. 1785. 8. geſetzt von J. A. P. Schulz, iſt unſtreitig hieher zu zählen.) — — Auch gehören im Ganzen unſre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Inſtrumentalmuſik unterſtützt wird. Die Veranlaſſung dazu gab wohl Rouſſeaus Pygmalion (im 15ten Bd. ſ. W. der Zweybr. Ausg. Deutſch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, ſchon vom J. 1651 beſitzen. Die älteſten ſind, meines Wiſſens von A. F. v. Goue (Der Einſiedler und Dido, Wetzl. 1771. 8.) — F. J. Bertuch (Polyxena, im deutſchen Merkur vom J. 1773. geſetzt von F. W. Wolf, Leipz. 1775. 4. — J. G. Herder (Brutus 1774. 8.) —

J. C. Brandes (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — F. W. Gotter (Medea, Leipz. 1775. 8.) — A. G. Meisner (Sophonisbe, Leipz. 1776. 8.) — C. A. Schubert (Andromeda, Bresl. 1776. geſ. von H. v. Baumgarten.) — C. W. Ramler (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — C. G. Röſſig (Verſ. im Muſikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8.) — T. Huber (Tamira, Tüb. 1791. 8.) — Fdr. Rambach (Theseus auf Kreta, Leipz. 1791. 8.) — u. a. m. — — Nachrichten von deutſchen Opern finden ſich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. und im 5ten Bd. S. 409. der Marpurgiſchen Beyträge, aus Gottſcheds Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt gezogen bis zum J. 1742. — Von den Hamburgiſchen Opern: in Mattheſons Muſikaliſchen Patrioten, St. 22-24. — und im Art. Oper in G. E. Leſſings Kollectaneen. — Von den verſchiedenen deutſchen Alceſten ein Brief von Hrn. Wieland im deutſchen Merkur, October 1773. — Gedanken, die Vorſtellung der Alceſte betreffend, von F. C. Dreßler, Frft. 1774. 8. — Verſ. über das deutſche Singſpiel, im Teutſchen Merkur, Jul und Nov. 1775. — Ueber Wielands Roſamunde . . . von L. C. Andrä, Eiſ. 1783. 8. — — Ueber die Italieniſche Oper zu Berlin, Nachr. in Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 75. und 500. Bd. 2. S. 271. Bd. 4. S. 426. — Eine Geſch. dieſes Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Muſik, S. 316. — —

Operetten; Comiſche Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerſpiels mit der Muſik entſtanden, ſo hat die Muſik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erſt vor vierzig oder fünfzig Jahren aufgekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen comiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italiäniſchen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemüht recht poßirlich zu ſeyn. Man muß geſtehen, daß die Muſik, ob es gleich ſcheinet, daß ſie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk dienen, überaus geſchikt iſt, das Poßirliche zu verſtärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein ſo lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das iſt, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch ſeinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen ſowol der Geſundheit als dem Gemüthe ſehr zuträglich iſt: ſo würde man nicht wol thun, wenn man der Muſik die Beförderung deſſelben verbieten wollte. Es giebt Tonkünſtler, die ſehr gegen die comiſche Muſik eingenommen ſind, und glauben, daß eine ſo erhabene Kunſt dadurch auf eine unanſtändige Weiſe erniedriget werde. Aber ſie bedenken nicht, daß eine dem Menſchen, nach den Abſichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig ſeyn könne; ſie haben nicht beobachtet, daß die Natur ſelbſt bisweilen

unter Veranſtaltungen, die zu erhabenen Abſichten dienen, Freude und Lachen miſcht.

Man muß demnach der comiſchen Muſik ihren Werth laſſen, und nur darauf bedacht ſeyn, daß ſie nicht gar zu herrſchend werde, und daß der gute Geſchmak ſie beſtändig begleite. Ich ſtimme gern mit ein, wenn man den Tonſetzer, der ſeine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen ſucht, daß er mit ſeinen Inſtrumenten ein Eſelsgeſchrey nachahmt, aus der Zunft ſtoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contraſt des Ernſt- und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lächerlich durcheinander laufender Gemüthsbewegungen, mich luſtig macht.

Seit kurzem hat man verſucht, die Operette, die anfänglich blos comiſch war, etwas zu veredeln, und daraus entſteht itzt allmählig ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werth ſeyn wird, wenn es von geſchikten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben. Es iſt der Mühe werth, daß wir uns etwas umſtändlicher hierüber einlaſſen.

Wie die große Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, ſanftere Empfindunnen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es iſt ja ſchon von den älteſten Zeiten her ein Hauptgeſchäffte der Muſik geweſen, auch zu fröhlichen geſellſchaftlichen Unterhaltungen, es ſey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und doch niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das **Roſenfeſt** von Herrn Herman, der **Aerndtekranz**, und einige andere Stücke von unſerm **Weiße**, ſind gute Verſuche in dieſer Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann ſich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menſchen vom Mittelſtand erheben. Wir würden rathen, dieſem Drama der Muſik einen Ton zu geben, der ſich eben ſo weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comiſchen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre proſaiſch, folglich ohne Muſik, wie es bereits eingeführt iſt; und an ſchiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt ſelbſt hergenommen, theils als epiſodiſche Geſänge erſcheinen. Die Arien könnten durch die Handlung ſelbſt veranlaſſet, von jeder Art des lyriſchen Inhalts ſeyn, nur müßten ſie ſich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonſetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gaſſenliedermäßigen Ton verlaſſen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu ſeyn, ſich befleißen. Seine Arien wären

weder ſo ausführlich und ausgearbeitet, noch von ſo mannichfaltiger Modulation, noch ſo reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf dieſe Weiſe würde würklich eine neue ſehr angenehme Art eines mehr ſittlichen, als leidenſchäftlichen Schauſpiels entſtehen, wobey Poeſie und Muſik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatiſchen Schauſpielen gemein hätte, würde dieſes noch den beſondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poeſie und Muſik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man ohne eben ein Virtuos von Profeſſion zu ſeyn, gut ſingen könnte, von der Schaubühne in Geſellſchaften und in einſame Cabinetter verbreitet würden. Man ſieht in der That, daß gegenwärtig, ſeitdem Herr Hiller in Leipzig ſo viel ſehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Geſellſchaften und auf Spaziergängen ſehr viel mehr geſungen wird, als ehedem geſchehen iſt.

* *

Die komiſche Oper, oder Operette hat, bey den verſchiedenen Völkern, eine verſchiedene Geſtalt. Die italieniſche *Opera buffa* unterſcheidet ſich von der komiſchen Oper oder Operette, anderer Völker dadurch, daß ſie ganz, wie die ernſte Oper, wenigſtens jetzt, geſungen wird, und ſowohl Recitative als Arien hat. Sie iſt im Grunde, faſt ſo alt, als die ernſte Oper. Schon im J. 1597 erſchien der Anfiparnaſſo von Orazio Vecchi (S. Arteagas Geſch der Ital. Oper, Bd. 1. S. 261 u. f.) Sie wurden, indeſſen, anfänglich mehr als Zwiſchenſpiele in den groſſen Opern, als wie für ſich allein, geſpielt. Eine der beßten frühern iſt die verità raminga, die aber nicht, wie in der erſten Auflage dieſes Werkes, und an a. O. geſagt wurde, ſchon im J. 1485 ſondern erſt Lucca 1654. erſchien, und deren Innhalt ſich bey Arteaga, a. a. O. S. 330. findet. Geſchrieben ſind deren in Menge worden; aber wer vermag ſie, ſo angenehm ſie ſich zum Theil hören laſſen, zu leſen? Selbſt Metaſtaſio hat deren verfertigt. Die beſſern ſind noch von Apoſtolo Zeno (Drammi giocoſi) von Piet. Pariati, von Goldoni (Opere giocoſe dramatiche di Poliſſeno Fegejo . . . Ven. 1753. 12. 4 Bd.) von Jan. Ant. Federico und dem Abt Caſti (Teodoro Re di Corſica, Grotta di Trifonio u. a. m.) — Die Muſik zu dieſen, und mehrern dergleichen Opern, die geſetzt von Giov. Pergoleſi (Verf. der berühmt gewordenen Serva Padrona.) — Balt. Galuppi — Nic. Piccini — Paſc. Anfoſſi — Salv. Perillo — Giov. Paiſiello — Jan. Aſtaritta — Ferd. Bertoni — Ant. Borroni — Frcs. Ciampi — Giuſ Gazzaniga — Gulſ. Mar. Orlandini — Salv. Perillo — Frcs. Ant. Piſtoechi — Jac. Ruſt — Giuſt. Scarlati — Giuſ. Scolari — Giov. Ant. Gabelli — Caruſo — Ciſſolelli — Cimaroſa — Giac. Cocchi — Fr. Conti — Felici — Fiſchletti — Fil. Gherardeschi — Andr. Luccheſi, u. a. m. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Spanien. Daß verſchiedene komiſche Dichtarten der Spanier mit Geſang verbunden ſind, iſt bereits, Art. Comödie bemerkt. Indeſſen ſind auch italieniſche komiſche Opern überſetzt in Spanien aufgeführt worden; und als Originale dieſer Art ſind die Zarzuelas anzuſehen. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Frankreich. Auf den Märkten zu St. Germain ſpielten urſprünglich, in allerhand Buden, Seiltänzer, welche ungefähr ums Jahr 1678 ein zuſammenhängendes Stück, in welches Sprünge und Tänze von allerhand Art verwebt waren, gaben. Stücke dieſer, und Poſſenſpiele aller Art, in welche Muſik und Geſang allmählig waren hinein gewebt worden, wurden auf dieſen Bühnen bis zu dem J. 1707 geſpielt, als in welchem allen fremden Comödianten der Dialog verboten wurde. Nun redete ein Acteur allein; die andern ſpielten ſtumm; allein auch dieſes wurde ihnen unterſagt; und darauf (im J. 1709) gaben ſie nichts als Pantomimen, und endlich im Jahre 1710. nahmen ſie, um das Spiel verſtändlicher zu machen, auf Anrathen des Herren Chaillot und Remy, ihre Zuflucht zu gedruckten Kartons, auf welchen der Innhalt ihres ſtummen Spieles, und was hierdurch nicht auszudrücken ſtand, mit wenig Worten in Proſe angezeigt war, und die ſie, vom Theater herab, den Zuſchauern zum Leſen in den Händen vorhielten. Noch in demſelben Jahre wurde dieſe Proſa in Vaudevilles verwandelt; das Orcheſter machte die Muſik dazu, und das ganze Parterr ſang. Die Stücke ſelbſt beſtanden noch immer mit aus Tänzen und aus Sprüngen, und hin und wieder aus **Parodieen** auf das regelmäßige Schauſpiel. Im J. 1712 fieng man an, die Lieder, um den Zuſchauern das Leſen derſelben und das Mitſingen bequemer zu machen, aus dem Mittelpunkt des Schauſpielhauſes, herab zu laſſen; im J. 1714 nahmen zwey dieſer Geſellſchaften (es ſpielten deren immer mehrere zu gleicher Zeit) den Nahmen der komiſchen Oper an; und da das Stück, mit welchem ſie dieſes Jahr ihr Theater eröfneten, Arlequin Mahomet, nebſt ſeinem Prologen, Foire de la Gibray, und dem, zu dem Stücke gehörigen Tombeau de Noſtradamus, ſämtlich von le Sage, in dem 1ten Bd. des Theatre de la Foire völlig abgedruckt ſind: ſo zweifele ich auch nicht, daß nicht auch die Schauſpieler wieder darin redend geſpielt haben. Im J. 1716 erhielt eine Dame Baune (Boon) ein ausſchlieſſendes Privilegium, Schauſpiele aus Tanz, Geſang und Muſik beſtehend, zu geben; allein dieſes Schauſpiel gieng bald wieder zu Grunde. Im J. 1721 erhielten zwey verſchiedene Geſellſchaften die Erlaubniß dazu; aber ſie wurden ihnen ſchon in eben dieſem Jahre wieder genommen, und die Italieniſche Komödie bemächtigte ſich des Theaters zu St. Germain. Im J. 1724 fieng man wieder an komiſche Opern zu ſpielen, und fuhr, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, damit fort bis zum J. 1747. in welchem dieſes Schauſpiel bis zum J. 1752 aufgehoben wurde. Nun führten die Italiener auf ihrer Bühne zu Paris, die berühmte Serva Padrona des Pergoleſi auf, die auf die Muſik und die ganze Bildung der franzöſiſchen Operette einen ſo großen Einfluß erhielt. Dieſe wurde nun erſt in ein ordentliches, mit Arien vermiſchtes Schauſpiel verwandelt. Das erſte Stück, im J. 1753 waren die Troqueurs von Vade, gänzlich in Muſik geſetzt von Ant. d'Auvergne. Hierauf folgte der Peintre amoureux des Anſeaume, in Muſik geſetzt von Duni, im Jahre 1757. Nun verſchwanden die Opera en Vaudevilles allmählig gänzlich, oder dieſe wurden doch nur ſparſam eingewebt, und die franzöſiſche Oper wurde nach dem Muſter der italieniſchen Opera buffa immer mehr eingerichtet. Marmontel veredelte ſie noch mehr, und ſuchte ſie der ernſten Oper näher zu bringen; er wählte ländliche Gegenſtände, oder ſolches, wo

das, was Muſik vorzüglich ausdrücken kann, Empfindung herrſchend iſt; und die Poſſen und Schwänke und Parodieen, worin ſonſt ein Theil des Reizes der franzöſiſchen komiſchen Oper beſtand, fiengen an allmählig ganz aus der Mode zu kommen. Auch blieb dieſes Schauſpiel bis zum J. 1762 in den Händen der Italiener. Um dieſe Zeit bildete ſich aber eine franzöſiſche Geſellſchaft, mit welcher jene dergeſtalt vereint wurde, daß ſie nur italieniſche, und dieſe die franzöſiſchen Stücke ſpielte. Und nun führten die Hrn. Pûs und Barre, im J. 1780, auf dem komiſchen Theater, auch wieder Stücke aus bloßen Vaudevillen beſtehend, als Caſſandre ou l'Oculiſte, Ariſtote amoureux, les vendangeurs, Caſſandre Aſtrologue, Les Etrennes de Mercure, L'oiſeau perdu et retrouvé u. d. m. ein. — — Geſchrieben haben übrigens für dieſes Theater: Rene Le Sage († 1747. Er iſt als Vater dieſes Schauſpieles in Frankreich anzuſehen. Er reinigte es zuerſt allmählig von den eigentlichen bloßen Seiltänzerkünſten, und ſeine Stücke verſchaften demſelben zuerſt Anſehen unter gebildeten Leuten. Die von ihm allein, und mit einigen andern dafür geſchriebenen Stücke, belaufen ſich beynahe auf hundert, deren erſtes im J. 1713 aufgeführt wurde. Die mehreſten derſelben finden ſich in dem Theatre de la Foire, Par. 1721. 12. 10 Bd. Amſt. 1723-1731. 12. 9 Bde.) Louis Fuſelier († 1725. Nur ein kleiner Theil ſeiner Stücke iſt in dem Theatre de la Foire abgedruckt.) — Joſ. de la Font († 1725) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) Caroilet († 1739. Die mehreſten ſeiner Stücke ſind nicht gedruckt.) Gallet († 1743) Th. Laffichard († 1753. Theatre . . . Par. 1746. 8.) Chr. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. Par. 1760. 12. 4 Bd.) Orneval († 1756) J. Joſ. Vade († 1757. Oeuvr. Par. 1758. 8. 4 Bde.) Louis Boiſſy († 1758) Ch. Fres. Panard († 1769. Theatre et Oeuv. div Par. 1763. 12. 3 Bd.) — Alex. Piron († 1773. Oeuvr. par Rigoley de Juvigny, Par. 1778. 12. 7 Bd.) — Mazon de Pezay († 1777) — Baurans († 1766. Verdient hier nur deswegen eine Stelle, weil er bey Gelegenheit der Rouſſeauiſchen Behauptung, daß die franzöſiſche Sprache zu muſikaliſchen Werken unfähig ſey, die bekannte Serva Padrona wörtlich überſetzte; allein, meines Bedünkens, beweiſt der große Beyfall, welchen das Stück bey der Vorſtellung erhielt, nichts für die franzöſiſche Sprache, ſondern Alles für die vortrefliche Muſik, an welcher, dem eigenen Geſtändniſſe der Franzoſen, zu Folge, ſie zuerſt lernten, was komiſche Opermuſik iſt) — Chr. Sim. Favart (Oeuvr. Par. 1762. 8 8 Bd. Nachher ſind von ihm noch verſchiedene Stücke einzeln erſchienen. Er war nach Baurans einer der erſten, welcher italieniſcher Muſik franzöſiſchen Text unterlegte, und dadurch jener, auf dem eigentlichen franzöſiſchen Theater Eingang verſchafte.) — Jean Mich. Sedaine (Oeuvr. Par. 1777. 12. 4 Bd.) — Anſeaume (Nur ein kleiner Theil ſeiner Operetten findet ſich in den Oeuvr. Par. 1767. 8.) — Champfort (Sein Kaufmann von Smyrna iſt, Mannh. 1771. 8. deutſch erſchienen.) — P. Rene le Monier — Poinſinet — Plein Chene — Frd. Marmontel — Daresne — Monvel — Nic. Et. Framery — Desfontaines — Deshoulmieres — Colle — Roſoy — Dorvigny — Renard de la Joncheré (Theatre lyr. Par. 1775. 8. 2 Bde.) — Voiſenon)Oeuvr. 1782. 8. 2 Bde.) — Bouteiller — Bocquet — Hele — Nougaret — u. a. m. — Die Muſik zu dieſen verſchie-

ſchiedenen Operetten iſt geſetzt worden, von Aubert — Ant. d'Auvergne — Boismortier († 1755) — Rameau — And. Philidor — Monſigny — Andre Gretri — Ciſolelli — Deſaides — Desbroſſes — Duni († 1775) — Frizieri — Gavinies — Gibert — Goſſec — Herbain — Martini — Riegel — Rodolphe — St. Amand — Taradę — Trial — Goſſec — Mondonville — Darcis — Bianchy — Sacchini — Paiſiello — Pouteau — Deſomery — Le Grand — u. a. m. — — Wegen der, zu dieſem Schauſpiel, zum Theil gehörigen Sammlungen ſ. den Art. Comödie. Zu ihnen kommt noch: Nouv. Theatre de la foire ou de l'Opera comique . . . Par. 1768. 8. 4 Bde. — — Und die Materialien zu der Geſchichte der komiſchen Oper in Frankreich liefern: Memoires pour ſervir à l'hiſtoire des Spectacles de la foire, Par. 1743. 12. 2 Bd. — Hiſtoire de l'opera bouffon, Amſt. et Par 1768. 12. 2 Th. (welche mir aber an manchen Stellen unrichtig zu ſeyn ſcheinet) — Hiſtoire du Theatre de l'opera comique, Par. 1769. 12. 2 Bd. — — Auch finden ſich anſehnliche Beyträge dazu in den Memoires, ou Eſſai ſur la Muſique, p. Mr. Gretry . . . Par. 1789. 8. — — Uebrigens beſitzen die Franzoſen über die komiſche Oper die vielleicht beßte Schrift von Quatremere de Quincy, De la nature des Opera bouffons et de l'union de la Comedie et de la Muſique, dans ces Poemes, im Mercure, März 1789. S. 124. — — Was die, eigentlich italieniſche komiſche Oper in Paris anbetrift: ſo erſchien ſie daſelbſt wie gedacht, zuerſt im J. 1752. und die Muſik derſelben machte die größte Senſation. Sie erhielt von einer Parthey, und beſonders von den Encyclopediſten, ſo viel Beyfall, als ſie von den Anhängern der alten franzöſiſchen Muſik herab geſetzt wurde; und dieſes gab denn zu ſehr vielen Federkriegen Anlaß. Vorbereitet wurden dieſe durch die Lettre ſur Omphale . . . 1752. 8. von Grimm, wogegen Remarques und eine Lettre à Mr. Grimm, in eben demſelben Jahre erſchienen. Hierauf folgte Lettre à une Dame d'un certain age ſur l'état preſent de l'Opera, P. 1752. 8. von B. Holbach. Aber das Feuer brach mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda Dresde (Paris 1752) 8. aus, welcher ebenfalls von H. Grimm ſeyn ſoll. Matth. Franc. Pidomſat de Mairobert antwortete darauf mit den Propheties du grand Monet 1752. 8. Der Verf. des erſtern erwiderte mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda au grand Proph. Monet 1753. 8. und Voiſenon ſchrieb Reponſe du coin du Roi (als unter deſſen Loge ſich die Anhänger der alten franz. Muſik ſetzten) au coin de la reine (unter deren Loge ſich die Freunde der ital. Muſik verſammelten) 1753. 8. — B. Holbach (Arret rendu à l'Amphitheatre de l'opera, ſur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins (1753. 8.) — J. B. Jourdan (Le Correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague 1753. 8. Lettre du correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague . . ſur l'opera de Titon . . . 1753. 8.) — Ungenannte L'Apologie du ſublime bon mot. . . . 1753. 8. — Relation veritable et intereſſante du combat des fourches caudines, livré à la place Maubert, au ſujet des Bouffons 1753. 8. Lettre crit. et hiſtor. ſur la Muſique franc. et ſur la Muſique ital. Par. 1753. — La nouv. Bigarrure, Hayé 1753. 12. — La reforme de l'opera 1753. in Verſen. — Epitre aux Bouffoniſtes 1753. — Reflex. lyriques 1753.

1753. 12. in Verſen. — Reponſe au grand et petit Prophète 1753. 12. — Le reformateur de l'opera 1753. — Lettre de l'autre monde 1753. 12. — Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à Mde. Foliot 1753. — Ce que l'on doit dire, reponſe de Md. Foliot 1753. — La paix de l'opera 1753. — Jugement de l'Orcheſtre de l'opera 1753. — Cazotte La guerre de l'opera, lettre . . 1753. 8. — Andr. Bardon L'impartialité ſur la Muſique, Poeme 1754. 8. — Pierre Morand Juſtification de la Muſique franc. . . . 1754. 8. — Ungen. Conſtitution du Patriarche de l'opera . . . 1754. 8. — Reflex. ſur les vrais princ. de l'Harmonie, condamnés par la Conſtitut. du Patriarche de l'opera 1754. 8. — Lettre ſur l'origine et les progrès de l'Acad. Roy. de Muſique 1754. — Diſſertation ſur la Muſ. franc. et ital. Amſt. 1754. 8. — Vaudeville ſur les Philoſophes du Siècle (die Encyclopediſten) 1754. — Les vingt et un chap. des Propheties de Gabrielle Joanne, 1754. 12. — Lettre au public 1754 12 — Supplique de l'opera à l'Apollon de la France 1754. 12. — Lettre ecrite de l'autre monde 1754. 8. — Lettre ſur la Muſique, p. Mr. le Vicomte de la Petarade 1754. 12. — Richemont (Reflex. d'un Patriote ſur l'opera franc. et ſur l'opera ital. . . . Lauſ. 1754. 12. zu Gunſten der franz. Oper.) — Caux de Capperal Apologie du gout franc. relativement à l'opera 1754. Adieux aux Bouffons 1754 12. — Auch gehört im Ganzen hieher noch: d'Alemberts Aufſatz de la liberté de la Muſique, im 4ten Bde ſ. Melanges, Deutſch im 3ten Jahrg von Hillers Wöchentl. Nachr S. 245 u. f. und Lettre ſur le Mechaniſme de l'opera italien. von Villeneuve 1756. 12. — Und im 1ten B. S. 160 der Marpurgſchen Hiſtor. krit. Beytr. und im 4ten Jahrg. S. 331. der Hillerſchen Wöchentl. Nachr. finden ſich auch noch Nachrichten darüber. — Aber hiemit war der Streit nicht beygelegt. J. J. Rouſſeau hatte, ungenannt, ſchon mit der Lettre d'un Symphoniſte de l'Ac. Roy. de Muſique (im 15ten Bde. S. 253. ſ. W. Zweybr. Ausg.) Theil daran genommen; aber endlich trat er unter ſeinem Nahmen, mit der Lettre ſur la Muſique françoiſe 1753. 8. und im 15ten Bd. S. 199 ſ. W. hervor; und der nachdrückliche Ton, mit welchem er den Franzoſen ſagte, daß ſie überhaupt gar keine Muſik hätten, und wegen ihrer Sprache, auch keine haben könnten, ſetzte eine Menge Federn und Hände in Bewegung. Der erſte ſeiner Gegner war der Kanonikus Gautier (Obſervat. ſur la lettre de Mr. Rouſſeau; ſollen ſchon im J. 1752. erſchienen ſeyn.) — Elie Freron (Deux lettres . . . en reponſe à celle de Mr. R. 1753. 8.) — Rene de Bonneval (Apologie de la Muſique et de Muſic. françois . . . 1754. 12.) — Marc. Ant. Laugier (Apologie de la Muſ. franc. 1754. 8. die beßte Vertheidigung der franzöſ. Muſik.) — Louis Travenol (Arrêt du Conſeil d'Etat d'Apollon . . . 1754. 12. La Gallerie de l'Acad. Roy. de Muſique . . . 1754. 8.) — Jacq. Aug. de la Morliniere (Lettre d'un Sage à un homme reſpectable . . . 1754. 8. Eine feine Verſpottung des R.) — Baton (Examen de la lettre de Mr. Rouſſeau 1754. 12.) — Jean Nov. de Caveirac (Lettre d'un Viſigoth à Mr. Freron 1754. Auch wird ihm die Nouv. lettre à Mr. R. 1754. 8. zugeſchrieben.) — Cazotte (Obſervat. ſur la lettre de Mr. R. P. 1754. 12.) — Coſte d'Arnobat (Doutes d'un Pyrrhonien propoſ. amica-

ſalement à Mr. R. 1754. 12.) — Robineau (Lettre d'un Pariſien... 1754. 12.) — Louis Caſtel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fonds de la Muſique, Bord. 1754. 12. Reponſe crit d'un Academ. de Rouen 1754. 12.) — J. Louis Aubert (Ihm wird die Refutation ſuivie et detaillée des princ. de Mr. Rouſſeau ... P. 1754. 8. zugeſchrieben.) — Bzo (Lettre ſur celle de Mr. J. J. Rouſſeau ... 1754. 12.) — —

Geſchichte der komiſchen Oper in England. Luſtſpiele, in welche Lieder eingewebt waren, ſind auf dem engliſchen Theater ſo alt und älter, als auf irgend einem andern neuen Theater; aber das älteſte, als einem andern neuen Theater; aber das älteſte, als eigentliche komiſche Oper abgefaßte Stück iſt Pſyche debauched, im J. 1678 gedruckt, und eine Parodie der Oper Pſyche des Shadwell, von Ch. Duffet geſchrieben. Sie iſt aber höchſt elend, ohne Witz und Laune. Th. d'Urfey († 1723) machte mit den Queens of Brentford und glücklicher mit den Wonders in the Sun im J. 1706 einen neuen Verſuch; aber dieſer und einige folgende machten kein ſonderliches Glück. Endlich erſchien im J. 1727 die bekannte Beggar's Opera von J. Gay († 1732. in einer deutſchen Nachahmung, unter dem Titel, die Schleichhändler, in den verm. Werken, Hamb. 1775. 8. S. 133. aber ohne die Laune des Originales) und der allgemeine Beyfall, welchen ſie erhielt, brachte eine Menge Nachahmungen hervor, von welchen Gabr. Odingſels († 1707) Elk Settle († 1742) Heinr. Carey (1738) George Lillo († 1739) Ch. Toffey († 1754. deſſen Devil to pay und Merry Cobler wir auch im Deutſchen kennen.) Moſ. Mendez (1749) Heinr. Fielding († 1755) die beſſern ſchrieben. In neuern Zeiten haben deren Joſ. Reed — Stevens — Miß Sheridan — Rich. Cumberland — Iſ. Bickerſtaf — Dudley — Heinr. Bates — Dibdin — J. Hough — Rich. Rolt — W. Renrik — Aug. Miles — u. a. m. verfertigt. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Deutſchland. Wir haben ein ſehr altes Stück, welches einer komiſchen Oper ziemlich ähnlich ſieht. Es heißt, Kunſt über alle Künſte, ein böſes Weib gut zu machen ... in einem ſehr luſtigen freudenvollen Poſſenſpiele vorgeſtellt, Reppersdorf 12. Der Sprache nach könnte es aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſeyn; auch A. Gryphius hat deren (das verliebte Geſpenſt, und die geliebte Dornroſe, Bresl. 1660. 8. und in ſ. Teutſchen Ged. Bresl. 1698. 8. S 1. Piaſtus, ebend. S. 626) geſchrieben. — Chrſtph. Lud. Boxberg (Die verſchwiegene Treue, Onolzb. 1698. 8.) — Joh. Melch. Conradi (Freund und Liebesſtreit, Oett. 1699. 8.) — Der vergnügte Traum, in der Chriſtlichen Veſta. Nürnb. 1762. 8. Aber ob und von wem ſie in Muſik geſetzt, und wo und wenn ſie aufgeführt worden, weiß ich nicht. Auf dem Hamburgiſchen Theater erſchienen deren, ums J. 1724, als der Hamburger Jahrmarkt, u. a. m. die von Teleman Reinh. Kaiſer, Melch. Hofmann u. a. m. geſetzt waren. Auch zu Prag ſpielte man deren ums J. 1731. die aus dem Italieniſchen überſetzt waren; und der Teufel iſt los wurde von Schönemann, nach einer Ueberſetzung des H. v. Bork, bereits im J. 1743 aber mit der engliſchen Muſik, gegeben. Hierauf ſchrieb Gellert das Orakel (im J. 1748) welches F. G. Fleiſcher aber erſt im J. 1771. in Muſik brachte. Aber mehr noch wurden Operetten auf dem Theater durch muſikaliſche Zwiſchenſpiele, deren un-

ter andern Mylius für die Neuberinn ſchrieb (z. B. den Kuß, im J. 1748) und durch die Intermezzo's, welche Hr. Koch im Jahre 1751 zu geben anfieng, in Mode gebracht. Dieſes veranlaßte nähmlich vielleicht den Hrn. Weiße den Devil to pay, welches im J. 1752 mit auſſerordentlichem Beyfall zu Leipzig geſpielt wurde, zu überſetzen. Der heftige Krieg, welcher darüber entſtand, und die lächerliche Rolle, welche Gottſched darin ſpielte, ſind bekannt; auch in der Chronologie des deutſchen Theaters, S. 159 u. f. erzählt. Von den bey dieſer Gelegenheit gewechſelten Schriften iſt nichts, als das drolligte ſchreiben des Teufels an Gottſched (unter andern im 1ten Th. der Anthologie der Deutſchen S. 213 abgedruckt) auf uns gekommen. Erſt im J. 1759 erſchien der zweyte Theil, der Teufel iſt los, oder der luſtige Schuſter, auf der Bühne; auch wurden bald nachher verſchiedene Nachahmungen deſſelben geſchrieben; allein, der eigentliche Geſchmack an Operetten ſcheint erſt ſeit der Zeit, daß Hr. Hiller Liſuart und Dariolette von Dan. Schiebeler (im J 1766) Lottchen am Hofe die Liebe auf dem Lande und die übrigen Stücke von Hrn. Weiße (Kom Opern, Leipz. 17 3. 8. 3 Th.) ſetzte, allgemein geworden zu ſeyn. Nun ſchrieb und überſetzte und ſetzte aber auch komiſche Oper, was nur die Feder führen konnte Am vorzüglichſten haben ſich damit beſchäftigt: J. J. Eſchenburg Lucas und Hannchen, Brſchw. 1768. 8. und ein paar Stücke aus dem Franz. und Ital. überſetzt.) — Joh. Benj. Michaelis (†1772 Operetten Leipz. 1772. 8. und in ſeinen Einzelen Gedichten noch zwey andre. C. G. Neefe hat eine davon geſetzt.) — Gottl. Ephr. Hermann (Das Roſenfeſt, Weimar 1771. 8. Die treuen Köhler, Leipz. 1772. 8. geſ. von F. W. Wolf. Die Dorfdeputirten 1773. 8. geſ. von ebend. Der Abend im Walde 1774. 8. geſ. von ebend.) — J. J. Engel (Die Apotheke, Leipz. 1772. 8. geſ. von C. G. Neefe.) — Joh. Andre (Luſtſp. und Operetten nach franz. Muſtern, Frft. 1771 u. f. 8. 3 Th. Der Töpfer 1773. 8. Der alte Freyer 1775. 8. Auch iſt der Verf. als glücklicher Operettencomponiſt bekannt.) — Friedr. Wilh. Gotter (Singſpiele, Leipz 1779. 8. 1 Bd. und auch verſchiedene einzele.) — J. W. v. Göthe (Erwin und Elmire, Frft. 1775. geſ von J. Andre. Claudine von Villa Bella, Berl. 1776. 8.) — A. G. Meißner (Operetten, Leipz. 1778. 8.) — C. F. Bretzner (Operetten, Leipz. 1779. 8.) — G. Stephani (Operetten, Wien 1783. 8. Liegn. 1792. 8.) — C. F. v. Bonin, K. Herklot, B. C. Darien, J. W. Winter, J. G. Jacobi, W. G. Becker, W. C. S. Mylius, u a. m. — — Sammlungen: Komiſche Opern, Berl. 1774-1776. 8. 3 Th. Samml der Kom. Operetten, ſo von der Churpfälziſchen deutſchen Hofſchauſpielergeſellſch. aufgeführt worden, Frft. 1770-1778. 8. 6 Th. — Lyriſches Theater der Deutſchen, Leipz 1782. 8. 2 Bde. — Singſp. nach ausländiſchen Muſtern, von Großmann, Frft. 1783. 8. — — Und auſſer den genannten Componiſten haben deren noch geſetzt Benda — Dittersdorf — Mozart — Eberl — Frz. v. Boeklin — u. a. m. — — Und von der komiſchen Oper handeln: Ein paar Aufſ. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 253 und 1767. S. 135, über Liſuart und Dariolette — Schreiben über die komiſche Oper, ebend. im Anhange zum dritten Jahrgange S. 89. — Joh. Fdr. Reichard (Ueber die deutſche komiſche Oper (in Anſehung der Muſik) nebſt einem Anhange eines freundſchaftlichen Briefes über die muſikaliſche Poeſie, Hamburg 1774. 8.) — — S.

übri-

übrigens die, bey dem Art. Drama, angeführten, von dem deutſchen Theater überhaupt handelnden Schriften. — —

Oratorium.

(Poeſie; Muſik)

Ein mit Muſik aufgeführtes geiſtliches, aber durchaus lyriſches und kurzes Drama, zum gottesdienſtlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyriſchen Drama zeiget an, daß hier keine ſich allmählig entwikelnde Handlung, mit Anſchlägen, Intriguen und durcheinanderlaufenden Unternehmungen ſtatt habe, wie in dem für das Schauſpiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verſchiedene Perſonen an, die von einem erhabenen Gegenſtand der Religion, deſſen Feyer begangen wird, ſtark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine ſehr nachdrükliche Weiſe äußern. Die Abſicht dieſes Drama iſt, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium iſt alſo allemal eine ſehr bekannte Sache, deren Andenken das Feſt gewidmet iſt. Folglich kann er durchaus lyriſch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig ſind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenſtand die Sänger in Empfindung geſetzt werden, und die Art, die beſonderen Umſtände derſelben, unter denen der Gegenſtand ſich jedem zeiget. Dies alles kann aus der Art, wie ſich die ſingenden Perſonen darüber auslaſſen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferſtehung, ſo macht dieſes darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyriſch geſchildert werden. So fängt **Ramlers** Oratorium vom Tode Jeſu, mit dieſer höchſt rührenden lyriſchen Schilderung an *).

Ihr Palmen in Gethſemane,
Wen hört ihr ſo verlaſſen trauren?
Wer iſt der ängſtlich ſterbende? . . .
Iſt das mein Jeſus? u. ſ. f.

Dieſes iſt lyriſch erzählt, oder geſchildert, und iſt die einzige für das Oratorium ſchikliche Weiſe, ob ſie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogiſche Reden haben da gar nicht ſtatt, weil ſie für die Muſik ſich gar nicht ſchiken, die weder Begriffe noch Gedanken, ſondern blos Empfindungen ſchildert. Es iſt höchſt abgeſchmakt, ſolche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „**Da ſprach die Magd zu Petrus, auch du biſt einer von ihnen — Petrus antwortete. — Nein ich kenne ihn nicht;**“ in muſikaliſchen Tönen vorzutragen.

Alſo muß der Dichter im Oratorium den epiſchen und den gewöhnlichen dramatiſchen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenſtand ſchildern will, es im lyriſchen Ton thun. Von der lyriſchen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyſpiel gegeben; hier iſt eine von der lyriſchen Erzählung, aus dem angeführten Stük:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile! — Jeſus reicht die
Hände dar,

*) Nach der neueſten Ausgabe.

Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchſchneidet
Die Spitze Nerv', und Ader, und Gebein. u. ſ. ſ.

Bey dem durchaus herrſchenden lyriſchen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung ſtatt. Das Recitativ, das Arioſo, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verſchiedentlich abgewechſelt auf einander folgen.

Eine ſehr weſentliche Sache hiebey iſt dieſes, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, deñ noch etwas ſchwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menſchen von feuriger Andacht, und denn zärtliche ſanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonſetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigſte Lehre, die man dem Dichter für dieſe Gattung geben kann, iſt dieſe, daß in den Empfindungen ſelbſt nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenſtandes entſtehe, oder ſich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergeſſen, daß die Perſonen, die er reden läßt, zu einer ſehr feyerlichen Gelegenheit verſammelt ſind, wo alles groß ſeyn muß. Man muß von den hohen Gegenſtänden, die man vor ſich hat, keine beſondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menſchen perſönlich iſt, machen, vielweniger ſich in allgemeine moraliſche Betrachtungen einlaſſen. So iſt die erſte Arie in dem erwähnten Ramleriſchen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör' am Grabe den, der ſchwächer Troſt begehrt!

ob ſie gleich bey einer andern Gelegenheit ſchön und wichtig ſeyn möchte, hier nicht groß genug, da ſie aus einem blos beſondern Umſtand des hohen Gegenſtandes erwächſt. Wenn der Tod Jeſu als die Verſöhnung des ganzen menſchlichen Geſchlechts angeſehen wird: ſo erwekt beſonders der erſte Blik auf dieſe unendlich große Handlung nothwendig auch ganze hohe Empfindungen. Noch weit weniger iſt die ſo ſchöne Arie:

Ihr weichgeſchaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. ſ. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich ſeyn ſoll.

Ich zeige dieſe Mängel deswegen in dem beſten Oratorium, das ich kenne, an, damit es deſto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen ſind, da auch unſre beſten Dichter dagegen fehlen.

Die Muſik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle geſuchte Zierlichkeit erſcheinen. Hier iſt es nicht darum zu thun, ſchön und angenehm, ſondern durchdringend und erhaben zu ſeyn. Da wir aber von dem Geſchmak der Kirchenmuſik in einem beſondern Artikel geſprochen haben: ſo wollen wir hier das, was ſchon dort geſagt worden, nicht wiederholen, ſondern nur in eben der guten Abſicht, in der vorher das Ramleriſche Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige ſchwere Fehler, die in der auf eben daſſelbe von dem großen Graun ſelbſt verfertigten Muſik begangen worden, anzeigen. Die meiſten

Arien unterſcheiden ſich nicht genug von Opernarien; faſt eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüſtige Putz der Melodien, und an einigen Orten ſo gar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Paſſagen, die ſich zu jeder Leidenſchaft gleich gut ſchiken, weil ſie gar nichts ſagen; z. B. in der Arie: So ſteht ein Berg Gottes ꝛc. eine Paſſage auf das Wort ſtehet, und ein langer Lauf auf das Wort ſtrahlen. In dem ſo feyerlichen Solo: **Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda**, ſind würkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte **überwunden**, der **Löwe** und **vom Stamm Juda**. Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in ſeiner Aſche ſo ſehr, als jemand; aber über ſolche ſchwere Verſehen, bey ſo höchſt feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht ſchweigen. Wenn das warme Intereſſe für das Wahre und Gute mir dieſen Tadel zweyer gegen mich freundſchaftlich geſinnter Männer abgedrungen: ſo iſt es auch nicht Freundſchaft, ſondern würkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: **Singt dem göttlichen Propheten**, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtrefflicher Stellen dieſer beyden Werke nicht zu gedenken.

* *

Von den Oratorien überhaupt handeln: Arcangelo Spagna (Vor ſ. Oratori, R. 1706. 12. findet ſich ein Diſcorſo dogmatico darüber.) — Cl. Fr. **Meneſtrier**, im 37ten Kap. ſ. Repreſentat. en Muſique, anc. et mod. Par. 1681. 12. — Der Verf. der Lyric Muſe revived in Europe, im 6ten Kap. S. 58. — Ch. Burney, im 2ten Kap. des 4ten Bds. ſ. General Hiſt. of Muſik. — J. **M. v. Loen** (Der 8te Abſchn. im 4ten Th. ſ. Kl. Schriften, Frft. 1752. 8. handelt von den Paſſionsmuſiken, oder Oratorien. — Ueber die Beſchaffenheit der muſikaliſchen Oratorien, nebſt Vorſchlagen zur veränderten Einrichtung deſſelben, in dem Muſikal. Alm. für das J. 1783. Leipz. 8. S. 166. — —

Im Grunde ſind die Oratorien ſehr alt; und wenn man will, eine Art von Fortſetzung der heiligen Myſterien, welche, zum Theil auch in den Kirchen geſpielt, und, wenn gleich nicht gänzlich geſungen wurden, doch mit Geſang verbunden waren. (S. die Anmerk. des Apoſt. Zeno zu ſeiner Ausg. von des Fontaini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 489.) So führt, z. B. Burney in ſ. Hiſt. of Muſ. Vol. IV. ch. eine Comedie de la Paſſion an, worin Gott der Vater ſeine Rolle in drey Stimmen zugleich zu ſingen hatte. Und dieſe Myſterien ſelbſt ſchrieben ſich von den chriſtlichen Pilgrimmen her, welche ſehr frühzeitig ſchon nach dem gelobten Lande, oder nach andern heiligen Orten wahlfahrteten. „Sie verfertigten,“ ſagt **Meneſtrier**, a. a. O. „auf ihren Reiſen gewiſſe Geſänge, „worin ſie von dem Leben und dem „Tode des Sohnes Gottes oder vom „jüngſten Gericht handelten; dieſe „Geſänge waren zwar nicht ſonderlich ausgearbeitet; allein die Melodie und die Einfalt der damahligen Zeiten machte ſolche pathetiſch. „Sie beſangen auch die Wunderwerke der Heiligen, die Martern derſelben und gewiſſe Fabeln, welchen „das abergläubiſche Volk den Nahmen Erſcheinungen beylegte. Uebrigens reiſeten ſie haufenweiſe zuſammen, trugen, nebſt dem Pilgrimsſtabe, Hüthe und Mäntel, welche mit Muſcheln beſetzt, oder ſonſt „bemahlt waren, und ſangen ihre

„Ge-

„Geſänge auf den Straſſen und öf„fentlichen Plätzen.“ — Aber die Form, welche die Oratorien jetzt haben, erhielten ſie zuerſt in Italien; und die Einführung, oder Erfindung derſelben wird dem Heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Oratorii im J. 1540 zugeſchrieben. Um den Römern, welche ſo vieles Vergnügen an der Muſik fanden, dieſes Vergnügen auch auſſer dem Carnaval, als während welchem ſie es nur völlig im weiteſten Umfange genießen konnten, zu verſchaffen, ließ er geiſtliche Geſpräche, z. B. zwiſchen der Samaritanerinn und Chriſto, zwiſchen Tobias und dem Engel u. d. m. und ſo gar Allegoriſche als zwiſchen der Reue und dem Glauben, in zwey Theile abgetheilt, von Dichtern ſchreiben, von Muſikern ſetzen, und in der Kirche aufführen. Die erſtern derſelben wurden indeſſen unter dem Titel, Laudi ſpirituali gedruckt, wovon einer der erſten Verfaſſer der P. Agoſtino Manni war; und von welchen eines der merkwürdigſten die Rappreſentatione di anima e di corpo, geſetzt von Emilio del Cavalieri, geweſen ſeyn ſoll Es ſoll den erſten muſikaliſchen Verſuch im Recitativ Styl enthalten, hat keine Arien, ſondern beſteht blos aus Recitativen und Chören. Der Vorrede zu Folge ſcheint es mit Tänzen verbunden geweſen zu ſeyn; auch ſind in dieſer Vorrede die Kleidungen der ſpielenden Perſonen, welche, auſſer dem Leibe und der Seele, aus der Welt, dem menſchlichen Leben, u. d. m. beſtehen, ſo wie das Spiel derſelben beſtimmt. Erſt in der Mitte des 17ten Jahrhunderts erhielten ſie den Namen von Oratorien, wahrſcheinlicher Weiſe von der Geſellſchaft, in welcher ſie ihren Urſprung nahmen; und in den Rime des Frco. Balducci († 1645) finden ſich die erſtern mit dieſem Nahmen. Arc. Spagna brachte, um das J. 1656 eine Verſchiedenheit in die Form derſelben. Urſprünglich waren ſie nähmlich mehr Erzählung, als Drama; eine beſondere Perſon ſagte den Zuſchauern die Geſchichte, die ſie hören würden, den Ort, wo, und die Umſtände, unter welchen ſie ſich zugetragen habe, oder den Innhalt, worüber geredet werden würde, zuvor; und in den ältern Stücken dieſer Art nimmt dieſe Iſtoria, oder Teſto den größten Theil ein; folglich fanden dann wenige Arien Statt, und die Stücke waren äußerſt langweilig. Dieſe Geſchichte, oder der Innhalt wurde zuerſt von gedachtem Arc. Spagna, in ſ. Deborah im J. 1656, zur Aergerniß vieler frommer Seelen, weggeworfen. Die beſondern Gründe, welche er dazu gehabt hat, ſind von ihm in dem angeführten Diſcorſo dogmatico ausgeführt worden. Das erſte Oratorium in drey Acten gab Malateſta Strinati (den H. Hadrianus) und das erſte in fünf Acten, Giul. Ceſ. Grazzini (den H. Georg.) Uebrigens haben deren noch bey den Italienern geſchrieben: Lelio Orſini († 1696) Franc. di Lemene († 1704. S. den 1ten und 2ten Th. der Raccolta di Poeſie del S. Fr. di L. Lodi 1699. 8.) Tommaſo Ceva († 1737) Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli (In ſ. Poeſie, Ven. 1700 und 1708. 12.) Piet. Ant. Bernardoni (nannte die ſeinigen, als Le due paſſione, zuerſt Poemetti dramatici. Sie finden ſich in ſ. Rime, Bol. 1706. 12.) Franc. Manzoni — Claudio Paſquini — Apoſtolo Zeno (Azione ſacre, Ven. 1735. 4.) — Piet. Metaſtaſio (ſ. deſſen Werke.) Die beſten Muſiken ſind von Stradella, Clari, Steffani, Aleſſ. Scarlatti, Piſtocchi, Haſſe, Giuſ. Amadori, Ant. Biffi, Chardieri, Jomelli, u. a. m. Beyträge zur Geſchichte des Oratoriums in Italien finden ſich übrigens in Crescimbeni

Iſtor. della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 312 Ausg. von 1731. — in Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Bd. 3. Th. 2. S. 494 u. f. — —

Oratorien in Frankreich. Erſt in den ganz neuern Zeiten ſind dieſe dort, im Concert ſpirituel eingeführt worden. Das erſte mir bekannte iſt La ſortie d'Egypte, das Heinr. Joſ. Riegel in Muſik geſetzt hat. Auch La priſe de Jericho, ein ähnliches Werk, iſt von ihm in Muſik geſetzt worden. — —

Oratorien in England. Pope und Arbuthnot ſchrieben im J. 1720 ein Stück dieſer Art, Eſther, das, ſo viel ich weiß, in Muſik von D. Peuſch geſetzt, in der Capelle des Herzogs von Chandos aufgeführt wurde. D. Humphrey arbeitete es um, Händel ſetzte es, und ließ es im J. 1732 aufführen. Seit der Zeit wurden mehrere geſchrieben, wovon die früheren bey dem Art. Cantate angeführt ſind; die ſpäteſten ſind, Sampſon (im J. 1743.) Belſazer (im J. 1745.) Judas Macchabäus (im J. 1747.) Abel (im J. 1755.) Zimri (im J. 1760) Joſeph und ſeine Brüder, u. a. m. in welchen faſt durchgehends die Poeſie, in aller Art, ſchlecht iſt. Beyträge zur Geſchichte des Oratoriums in England finden ſich in D. Browns Betrachtungen über die Poeſie und Muſik Leipz. 1769. 8. S. 347 u. f. — Ein Verz. derſelben in dem 2ten Bde. der Biogr. Dramat. S. 424. Ausg. v. 1782. — —

Oratorien in Deutſchland. Hr. Sulzer hat bereits die Gedichte des Hrn. Ramler genannt; ich ſetze H. Niemeyers Gedichte, Leipz. 1778. 4. hinzu, und laſſe es dahin geſtellt ſeyn, in wie fern von beyden auf irgend eine Art etwann das gilt, was in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 117. geſagt wird. Daß Graun die erſtern, und Rolle († 1785) die letztern geſetzt hat, iſt bekannt. Wir haben übrigens der Gedichte dieſer Art noch viel mehrere, von welchen ich mich begnüge Schieblers Iſraeliten in der Wüſte, Patzke Tod Abels, Magd. 1772. 8. Blums Hiskias, im Muſ. fürs J. 1779. zu nennen. Auch haben, auſſer Graun u. Rolle, noch Telemann, Mattheſon, J. P. Kunzen, A. C. Kunzen, L. Mozart, Misliweczek, u. a. m. deren in Muſik gebracht.

Ordnung.

(Schöne Künſte.)

Man ſagt von jeder Sache, ſie ſey ordentlich, wenn man eine Regel entdeket, nach welcher ihre Theile neben einander ſtehen, oder auf einander folgen. Alſo bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphyſiſchen Sinne, eine durch eine oder mehrere Regeln beſtimmte, beſondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entſteht. In den Reihen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. iſt Ordnung; weil in beyden die verſchiedenen Zahlen nach einem Geſetz auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entſteht. Man entdeket es in der erſten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer iſt, als die vorhergehende, und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden iſt. Die Ordnung hat alſo da ſtatt, wo mehrere Dinge nach einer gewiſſen Regel neben einander ſtehen, oder auf einander folgen können: ſie wird durch die Regel, oder durch das Geſetz, nach welcher dieſe Dinge neben einander ſtehen,

ſtehen, oder auf einander folgen, beſtimmt; und man erkennt, oder bemerkt ſie, ſobald man entdeket, daß die Sachen nach einem Geſetz verbunden ſind, wenn gleich dieſes Geſetz keine Abſicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden iſt. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieſer Folge der Tropfen iſt Ordnung ohne Abſicht; die Umſtände der Sache bringen es ſo mit ſich, daß jeder Tropfen gleich geſchwinde auf den vorhergehenden folget. Dies iſt hier das Geſetz der Folge, durch welches ſie Ordnung bekommt. Es kann ſich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Abſicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Geſetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung ſind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Geſetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, ſo ſagen wir, die Sachen ſeyen unordentlich durch einander. Dieſes ſagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entſtanden wäre.

Die Ordnung kann ſehr einfach, aber ſie kann auch ſehr verwikelt ſeyn; weil das Geſetz derſelben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß Es giebt auch vielerley ganz verſchiedene Gattungen der Ordnung nach Verſchiedenheit der Abſicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorſchreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphyſiſche Betrachtungen vertiefen, ſondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der ſchönen Künſte davon nöthig hat: ſo wollen wir hier blos von den Dingen ſprechen, die durch Ordnung eine äſthetiſche Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf dieſe Weiſe läßt ſich die Würkung der Ordnung von allen Nebenwürkungen abgeſondert erkennen.

Eine Menge vor unſern Augen zerſtreut liegender Feldſteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringſten Grad der Aufmerkſamkeit ſehen, kann durch Ordnung in einen Gegenſtand verwandelt werden, den wir mit Aufmerkſamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einziger Theil für ſich äſthetiſche Kraft, ſondern iſt völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewiſſe Anordnung dieſer Steine, ſo hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an ſich hat, keinen Antheil an dieſer Würkung. So haben einzele Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Ambos nichts, das uns lokte; aber ſo bald wir Ordnung darin bemerken, beſonders, wenn ſie metriſch, oder rhythmiſch werden, ſo bekommen ſie äſthetiſche Kraft.

Ganz anders iſt es mit ſolchen Dingen beſchaffen, die ſchon einzeln, jedes für ſich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für ſich ſchon etwas hat, das den Geiſt oder das Herz beſchäfftiget. Wenn in dergleichen Gegenſtände Ordnung gelegt wird, ſo kann daraus eine Würkung entſtehen, wozu nicht blos die Ordnung, ſondern auch das Materielle der geordneten Dinge das Seinige beyträgt.

Indem wir alſo hier die Ordnung und ihre Würkung betrachten,

ten, geſchieht es blos, in ſofern ſie rein und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgeſondert iſt, das iſt, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rükſicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung: denn dieſes leztere Wort ſcheint allemal die Ordnung auszudrüken, die in Rükſicht auf das Materielle der Sachen beſtimmt wird. Hier iſt alſo gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderſtehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Beſtimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, ſo bewürkt ſie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Gliedern ſtehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln beſtimmt, ſo daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müſſen erfüllt werden, ſo wird der Erfolg davon ſchon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entſtehen.

Die Ordnung würkt Aufmerkſamkeit auf den Gegenſtand, Gefallen an demſelben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorſtellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, ſo behält man es nicht in der Einbildungskraft, weil es keine faßliche Form hat. Aber die Würkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann ſich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erſtreken; wenn ſie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, ſo bewürkt ſie eine Art des Schönen, welches ſehr gefällt. Man ſieht ſehr ſchöne moſaiſch gepflaſterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verſchiedentlich gefärbte Drey- und Viereke geſetzt ſind, eine ſehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindung bewürket. Sogar kann durch blos reine Ordnung ſchon etwas von ſittlicher und leidenſchaftlicher Kraft in den Gegenſtand gelegt werden. Sie kann etwas phantaſtiſches, aber auch etwas verwikeltes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stük vom andern ſich blos durch die Ordnung der auf einanderfolgenden Schläge unterſcheidet, kann allerley leidenſchaftlichen Ausdruk annehmen. So mannichfaltig iſt die Würkung der Ordnung.

Der Künſtler kann alſo vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken iſt ſie das einzige Aeſthetiſche, wodurch ſie zu Werken des Geſchmaks werden. So gehören viel Werke der Baukunſt nur darum unter die Werke der ſchönen Künſte, weil die verſchiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geſchmak des Künſtlers erfunden, ſondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander geſetzt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geſchmaks nichts, als die Ordnung. In der Muſik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die auſſer einer ſehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aeſthetiſches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epiſchen Vers, deſſen Inhalt nichts Aeſthetiſches hat, durch Ordnung der Sylben einen ſchönen Klang, wodurch er die epiſche Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht ſelten vor. Schon der niedrigſte Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit iſt bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der

Werke des Geſchmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunſt in eine Rangordnung ſetzen wollte, ſo würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von äſthetiſchem Werth hat, die niedrigſte Claſſe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinne fallende Ordnung aber ſchiket ſich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; ſie werden matt, weil man auf einen Blik das ewige Aeſthetiſche, was ſie haben, entdeket: darum iſt nichts matter, als ein Gedicht von ſehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem ſchwachen Stoff muß man ſchon durch eine künſtlichere Ordnung, darin ein Rhythmus iſt, etwas aufgeholfen werden *). Dadurch bekommen Gebäude, die ſonſt gar nichts bemerkenswürdiges an ſich haben, bisweilen ein ſehr artiges Anſehen dadurch werden Tonſtüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyriſche Gedichte, die man ohne dieſe Zierde, die ſie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das wichtigſte, was der Künſtler in Abſicht auf die Ordnung, die, ſo wie wir ſie hier anſehen, allemal die Form ſeines Werk betrifft, zu bedenken hat, iſt, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemeſſen ſey, damit einem ſchwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geſchehe. Der Baumeiſter, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die ſchönſte und verwikeltſte Eurythmie viel kleiner Theile den Haupteindruk, den das Gebäude machen ſollte, ſchwächen. Wo die Empfindung ſchon ſtark getroffen worden, da muß die Phantaſie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht iſt es aus dieſem Grunde geſchehen, daß der feine Geſchmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung ſollte gerührt werden, keine von den künſtlichen lyriſchen Versarten, ſondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

*) S. Metriſch.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere; aber dieſer Reiz iſt blos für die Phantaſie, und er kann ſogar die Eindrüke auf den Verſtand und auf das Herz ſchwächen. Außer dem iſt das Verwikelte auch nicht ſo leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es alſo darum zu thun iſt, daß das Materielle eines Werks feſt in den Gemüthern zurük bleibe, da iſt die einfacheſte Ordnung der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unſere ehemalige ſehr einfache lyriſche Versarten bequemer ſind, als die künſtlichern griechiſchen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Muſik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig iſt, ſie leicht ins Ohr zu faſſen, allemal einen weit einfachern Rhythmus haben, als Stüke von demſelben Charakter, die blos zum Spielen für das Clavier geſetzt ſind.

Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunſt.)

Die Griechen, die wir in der Baukunſt zu unſern Lehrern ange-

genommen haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude ſo, daß meiſt allezeit die Theile, welche Unterſtützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenſeiten oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geſchmak, der in dem Gebäude herrſchen ſollte, waren die Säulen von beſonderer Form, von beſondern Verzierungen, und Verhältniſſen, und nach Verſchiedenheit der Säulen wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt*), in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die beſondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes iſt das, was man eine Säulenordnung, oder ſchlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer ſolchen Ordnung gehöret alſo die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede beſondere Art der Säule auch eine beſondere Beſchaffenheit hat, wodurch ſich, ſo gut als durch die Säule ſelbſt, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunſt werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude geſetzt, als in der alten Baukunſt gebräuchlich geweſen; und man ſieht itzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechiſche, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Luſtgebäude nach antikem Geſchmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch iſt ſelten ein Pallaſt, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzeln Theilen Säulen angebracht werden. Man ſiehet alſo noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geſchmak in den Säulenordnungen als einen ſehr wesentlichen Theil deſſen an, was ein guter Baumeiſter beſitzen muß.

*) S. Gebälk.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die ſie erfunden hatten, die doriſche, joniſche, corinthiſche genennt worden. Die römiſchen Baumeiſter nahmen ſie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römiſche, od. zuſammengeſetzte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre beſondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscaniſche nannten, ſo zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechiſchen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beſchaffenheit der alten Ordnungen iſt uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derſelben, theils aus den Beſchreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas ſo beſtimmtes in ihrem Charakter, daß ſie ſich allemal von jeder anderen auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeiſter nach ſeinem eigenen Geſchmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verſchiedener Gebäude nach joniſcher Ordnung noch vorhanden ſind, ſo viel Abänderungen dieſer Ordnung in viel einzelen Theilen trifft man auch an. Dieſe Verſchiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft ſehr weit. Die älteſten doriſchen Säulen ſind ohne Füße und ſehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom iſt nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe ſind aus joniſchen und doriſchen vermiſcht, der Unterbalken und Fries aber ſind in Eins zuſammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung ſo beſtimmen, daß man ſie dadurch leicht von allen andern unterſcheiden kann, wie aus den beſondern Artikeln über die Ordnung zu ſehen iſt *); aber Regeln über die Beſchaffenheit und Verhältniß aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meiſten Baumeiſtern befolget würden, laſſen ſich nicht geben, weil darin jeder ſeinem Geſchmak folget. Es haben ſich verſchiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geſchmak und den Verhältniſſen der berühmteſten Baumeiſter unter den Neuern aufzuzeichnen, und ſie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu ſtellen. Wer ohne Aufwand ein ſolches Werk zu beſitzen wünſchet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkchen, das unter dem Titel: **Deutliche und gegründete Vorſtellung und Beſchreibung, wie ſechs berühmter Baumeiſter, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignolä, Scamozzi u. Brancä Säulenordnungen aufzureißen, Dan. von Stettern**, in Nürnberg herausgekommen.

Die verſchiedenen Abänderungen aber, die ſich in den antiken Ueberbleibſeln zeigen, ſind aus einigen zum Theil ziemlich koſtbaren Werken, darin dieſe Ueberbleibſel mit Ausmeſſungen abgezeichnet ſind, zu ſehen.

Die vornehmſten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechiſchen und römiſchen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemeſſen zu finden, ſind folgende:

Les édifices antiques de Rome deſſinés et meſurés très exactement par Ant. Deſgodez Architecte *).

Les plus beaux monumens de Rome ancienne etc. deſſinés par Mr. Barbault etc. **)

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum ſingulas - - - delineavit, dimenſus eſt, deſcripſit atque in aes incidit Bonavent. ab Overbeke etc. ***)

Le Antichità Romane Opera di Gian - Batt. Piraneſi Archit. Venet ****).

Del Palazzo di Ceſari; ſive de regiis antiqu. Caeſar. aedibus; opera poſth. di Monſig. Franc. Bianchini Veroneſe *****).

Les Ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi ******).

Antiquités d'Athenes - - par Meſſ. Stuart et Revett †).

Les Ruines de Poeſtum ou de Poſidonie dans la grande Grèce par T. Major. etc. trad. de l'Anglois ††).

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par. Rob. Wood et Dawkens †††).

Les

*) Corinthiſch; Doriſch u. ſ. f.

*) à Paris 1682. fol.
**) à Rome 1761. gr. fol.
***) Amſtelod. 1703. III. Vol. fol. maj.
****) in Roma 1756. IV. Vol. fol. maj.
*****) in Verona 1738. fol.
******) à Paris 1758. gr. fol.
†) Lond. 1767. gr. fol.
††) Lond. 1768. gr. fol.
†††) Lond. 1757. gr. fol.

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au deſert par R. Wood et Dawkens †).

The Ionian Antiquities publiſhed with the permiſſion of Dilettanti etc. ††)

Ich habe mir in dieſem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unſer einheimiſcher Baumeiſter Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, beſonders, weil er in der doriſchen Ordnung meines Erachtens alles weit ſchiklicher, als andere eingerichtet hat.

In Anſehung der Höhe und Stärke theilet dieſer Baumeiſter die Ordnungen in zwey Claſſen, in niedrige und ſtarke, und in höhere und ſchlanke. Zu jener rechnet er die toſcaniſche, doriſche und joniſche; zu dieſer die römiſche und corinthiſche. Jede Ordnung der erſten Claſſe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Poſtamente oder Säulenſtühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieſer Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen ſind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch iſt. Einige Baumeiſter geben jeder Ordnung eine beſondere Höhe, ſo daß von der toſcaniſchen bis zur corinthiſchen, jede um einige Model höher wird. Dann ſetzet unſer Baumeiſter auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die ſchiklichſte, feſt *).

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren beſonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen beſtimmten, ſondern über ihr ganzes Anſehen ſich erſtrekenden Charakter, wodurch fünferley ſich ſehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Abſicht auf den darin herrſchenden Geſchmak, oder Ton entſtehen. Denn nach den Ordnungen muß ſich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey ſchlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen ſetzet er noch Reiflein daran. Der toſcaniſchen Ordnung, als der einfacheſten und ſchlechteſten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geſchnitztes daran. Sie ſchiket ſich alſo für die einfacheſten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Feſtigkeit und zu Befriedigung des Auges geſucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuſer. Die toſcaniſche Ordnung ſcheinet die älteſte von allen zu ſeyn; und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, ſcheinet die zweyte, oder doriſche Ordnung entſtanden zu ſeyn.

Ihr Charakter ſoll nach Goldmann in einer männlichen Pracht beſtehen, die noch nichts Zierliches ſucht, oder durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorhergehenden, macht ſie aber meiſtenstheils ſtark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes ſtehen die Balkenköpfe etwas hervor, und ſind mit Dreyſchlitzen ausgehauen; die Metopen können glatt gelaſſen, oder mit bedeutendem, aber einfachen Schnitzwerk verziert werden. Sie ſchiket ſich für Gebäude, die vorzüglich den Cha-

†) Lond. 1753. gr. fol.
††) Lond. 1769. gr. fol.
*) S. Säulenweite.

Charakter der Stärke und des Maſſiven, aber mit einer etwas ernſthaften Pracht anzeigen ſollen: zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäuſern, Rathhäuſern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte oder joniſche Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwiſchen den ſchlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichen Weſen. Sie hat Schneken und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und ſein Dekel iſt nicht mehr vierekig, ſondern ausgeſchweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert ſeyn. Ueber dem Fries giebt unſer Baumeiſter ihr glatte, aber unten ausgeſchweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter ſcheinet einfache, beſcheidene Annehmlichkeit zu ſeyn. Die Griechen brauchten ſie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig wird ſie vielfältig zu Kirchen gebraucht; ſie ſchiket ſich auch zu Luſthäuſern großer Herren, und zu ſchönen Landhäuſern.

Dieſes ſind die verſchiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römiſche, von den zwey höhern die erſte, erweket das Gefühl einer anſehnlichen, ſchlanken, ſchönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Putzes und der Zierlichkeit erſcheinenden Geſtalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander ſtehende Reihen von ſchönem Laubwerk, und an den Eken Schneken nach joniſcher Art. Ueber dem Fries erſcheinen mit Laubwerk ausgeſchnitzte Sparrenköpfe. Durchaus hat ſie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie ſchiket ſich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die ſich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchſten Grad der Zierlichkeit auszeichnen ſollen; zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Paläſten der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch geſtehen, daß der Knauff der römiſchen Säule, ob er gleich ſonſt ziemlich gut das Mittel zwiſchen der ſchönen Einfalt des joniſchen, und der höchſt zierlichen Schönheit des corinthiſchen hält, noch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Urſach iſt, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthiſche Ordnung verbindet mit einem hohen und ſchlanken Anſehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderſtehenden Reihen des ſchönſten Laubwerks, das in der Natur zu ſehen iſt, aus dem ſich unter dem Dekel viele in Schnekenform gewundene Auswüchſe der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries ſtehen ſchön geſchnitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall iſt mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da ſie die höchſte und zugleich am reichſten ausgeſchmükte Schönheit der Baukunſt enthält, ſo ſchiket ſie ſich auch nur für die Gebäude, ſie ſeyen groß oder klein, welche eine feſtliche Pracht, aber mit etwas Verſchwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernſthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da ſcheinet dieſe Ordnung ſchon zu viel geſchmüktes zu haben. Aus dieſem Grunde ſcheinet ſie für Kir-

chen ſich weniger zu ſchiken, als die beſcheidene joniſche Ordnung. Wenn man eigene geiſtliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchſten Freudenfeſte hätte, ſo würde ſie ſich am beſten dazu ſchiken. Zu Opernhäuſern, und innerhalb zu großen Audienz- und Feſtſälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantaſie am höchſten zu reizen iſt, iſt ſie vorzüglich ſchiklich.

Man findet häufig, daß auch ſchon die alten Baumeiſter, wie die meiſten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die ſie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, ſondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attiſchen Säulenfuß unter joniſchen und corinthiſchen Säulen, und der Kranz iſt manchmal in der joniſchen Ordnung eben ſo reich, als in der corinthiſchen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnſchnitte findet man ohne Unterſchied in allen Ordnungen, außer der toſcaniſchen, welche ſehr ſelten gebraucht wird, ſo daß gar oft eine Ordnung ſich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit beſſer, wenn alle Baumeiſter, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Hauptheil etwas beſtimmt charakteriſtiſches annehmen; ſo daß man ſchon aus jedem Hauptheile, als blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben ſo gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeiſter von Geſchmak würde, des genauer beſtimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandeln.

Es iſt vielfältig darüber geſtritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunſt einzuführen. Verſchiedene Baumeiſter haben es würklich verſucht; aber keiner iſt ſo glüklich geweſen, daß ſeine neue Ordnung nur in ſeinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibt worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beſchaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geſchmaks gegründet ſeyn?

Daß zwiſchen der höchſten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwiſchen der höchſten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grad des Schönen liegen, darf nicht bewieſen werden. Wer wird ſich getrauen zu beweiſen, daß blos drey, oder vier, oder fünf ſolche Grade merklich genug ſind, um ſie als Stufen zu brauchen, vom niedrigſten auf den höchſten zn kommen? Oder wer wird ſich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchſte Stufe des zierlich Schönen allein in dem Charakter der corinthiſchen Säule zu finden ſey?

Wir halten alſo dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen feſtſetze; daß dieſe Charaktere durch etwas Beſtimmtes, das ſich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die beſondere Art aber, dieſes Charakteriſtiſche zu erreichen, dem beſondern Geſchmak eines jeden Baumeiſters zu überlaſſen ſey. Ob man denn ſeiner Art einen beſondern Namen geben ſoll, oder nicht, iſt eine gleichgültige Sache. Die griechiſchen Baumeiſter wählten für das Laubwerk des corinthiſchen Knauffs

Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Geſetzt ein Baumeiſter in Syrien oder Paläſtina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt: würde er darum zu tadeln ſeyn? Man gebe nun ſeiner Ordnung den Namen der orientaliſchen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieſes wird gleichgültig ſeyn. So hat unſer Slüter in dem Königlichen Schloſſe zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die ſich von jeder der alten Ordnungen merklich unterſcheiden. Man nenne ſie die Preußiſche Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß ſie noch immer den Hauptcharakter der joniſchen Ordnung trägt, und dadurch ihren beſtimmten Rang in der Abſtufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der doriſchen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des doriſchen Frieſes anſtatt der Triglyphen; einer ſehr gleichgültigen Zierrath, anderes ſehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenom̃enen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer ſolchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will: ſie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmanniſchen Werks über die Baukunſt, hat eine ſechste Ordnung für deutſche Paläſte vorgeſchlagen, die er die deutſche Ordnung nennt. Sie iſt etwas ſchwerfällig, und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige Grapendorfiſche, itzt Berendsſche große Haus am Dörnhofſchen Platz in Berlin iſt darnach gebaut.

Die Goldmanniſchen Verhältniſſe der Haupttheile der fünf Ordnungen ſind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu ſehen.

Verhältniß der Höhe.

	Toſcan.	Doriſch.	Joniſch.	Corinth.	Römiſch.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenſtamm.	14.	14.	14.	16⅔.	16⅔.
Der Knauff.	1.	1.	1.	2⅓.	2⅓.
Der Unterbalken.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.
Der Fries.	1⅓.	1⅓.	1 1/15.	1 1/15.	1 1/15.
Der Kranz.	1⅓.	1⅓.	1⅜.	1⅗.	1⅗.

Verhält-

Verhältniſſe der Auslaufungen.

	Toſcan.	Doriſch.	Joniſch.	Corinth.	Römiſch.
Der Säulenfuß.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.
Der unt. Thl. des Stam̃es.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Thl. des Stam̃es.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Knauff.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{7}{10}$.	$1\frac{2}{5}$.	$1\frac{2}{3}$.
Der Unterbalken.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{29}{30}$.	1.	$1\frac{1}{30}$.	$1\frac{1}{12}$.
Der Fries.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Kranz.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{13}{30}$.	$2\frac{13}{30}$.

Es wäre zu weitläuftig und ſehr überflüßig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieſes nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geſchmak nicht kennen, mit einem Blik die guten Verhältniſſe ſeiner Ordnungen in Haupttheilen überſehen können.

✲ ✲

Zu den, von Hrn. Sulzer bereits angezeigten, und Ueberbleibſel alter Werke der Baukunſt darſtellenden Werken, gehört noch: L'ordine Dorico, oſſia Il Tempio d'Ercole della Città di Cori . . . da Giov. Ant. Antoni, Rom. 1785. f. mit 4 Kupferbl. — — Uebrigens handeln noch, auſſer mehrern, bey dem Art. Baukunſt angeführten Werken, von den Säulenordnungen folgende Werke: Architetto per formare con facilità li cinqui ordini dell' Architettura di Ottav. Reveſi Bruti, Ven. 1627. f. — George Huret (Regle preciſe pour décrire le profil elevé du fuſt des colonnes, Par. 1665. f.) — N. Dupuis (Traité des cinq Ordres d'Architecture, tant anc. que modernes, (Par.) fol.) Frezier (Diſſertat. ſur les Ordres d'Architecture, Strasb. 1738. 4.) — Ch. Le Brun (Nouv. Ordre françois . . . fol. 11 Bl. Sind nichts als Verzierungen zu Pavillons.) — J. D. de Montalegre (Unterr. zur Aufr. der ſechs Säulenordnungen, Züll. 1778. 8. mit 27 Kupf.) — Ribart de Chamoux (De l'ordre françois trouvé dans la nature, Par. 1783. f.) — Hen. Emelyn (A propoſition for a new Order in Architecture, with rules for drawing the ſeveral parts, Lond. 1781. fol.) — Uebrigens iſt es bekannt, daß auſſer den, in den vorher angeführten Werken, gemachten Verſuchen, neue Ordnungen zu erfinden, dergleichen Verſuche mehrere gemacht worden ſind. In Frankreich ſchlug bereits Phil. de Lormes eine dergleichen neue Ordnung vor, worin die Säulen Bäume darſtellten, deren Aeſte ſich unterwärts beugten, und ſo das Gebälke bildeten. Ludwig

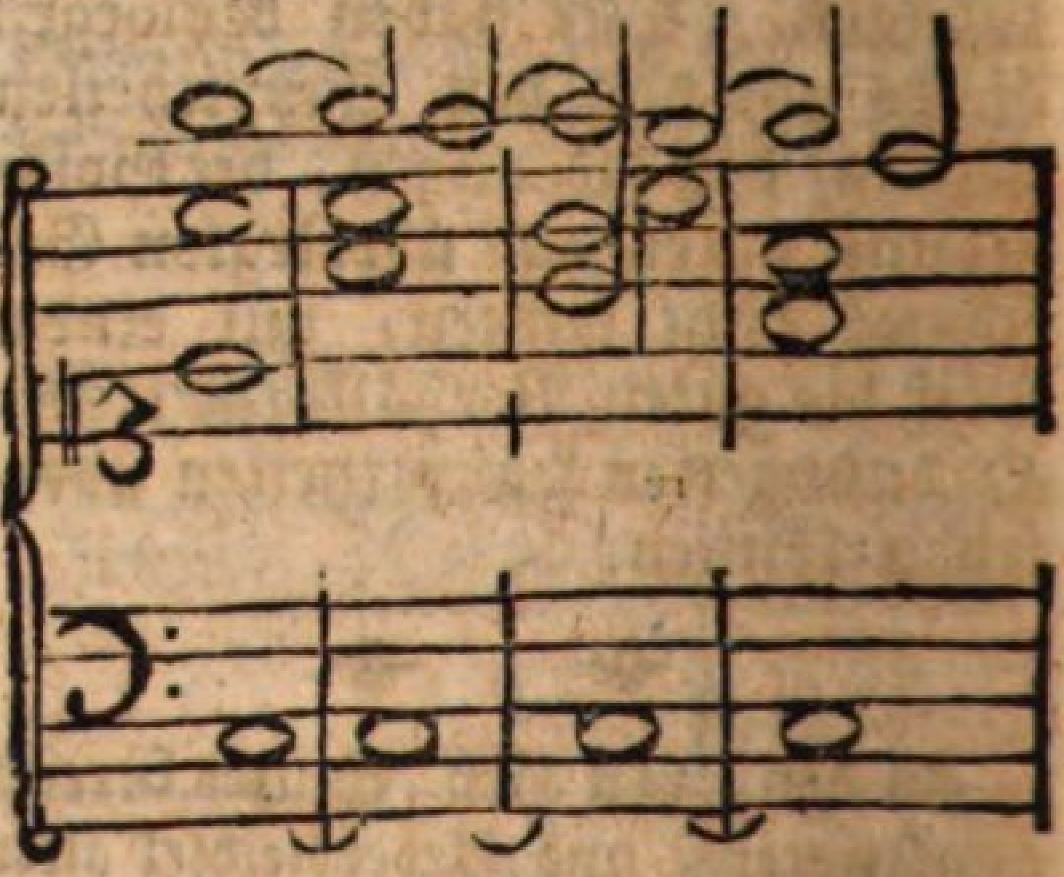
wig der 14te ſetzte eine Prämie auf eine ſolche Erfindung. Selbſt in Italien hat Piraneſi die Maltheſerkirche zu Rom nach einer neuen Ordnung gebaut, deren Capital ſymboliſch iſt, und deren Säulen andre Verhältniſſe haben. In England hat, auſſer dem vorher benannten H. Emelyn, auch P. de la Roche (S. Art. Baukunſt) eine dergleichen vorgeſchlagen. Und in Deutſchland wollte L. Sturm, bekannter Maßen, eine ſo genannte deutſche Ordnung erfunden haben. Auch Wagner trug eine dergleichen, in ſ. Probe der ſechſten Säulenordnung, Leipz. 1728. vor. Vielleicht aber hatte jener Italieniſche Architect nicht Unrecht, welcher kein Werk, das davon handelte, nur leſen wollte. S. übrigens Huths Magaz. der bürgerl. Baukunſt, Bd. 1. S. 78. ― ―

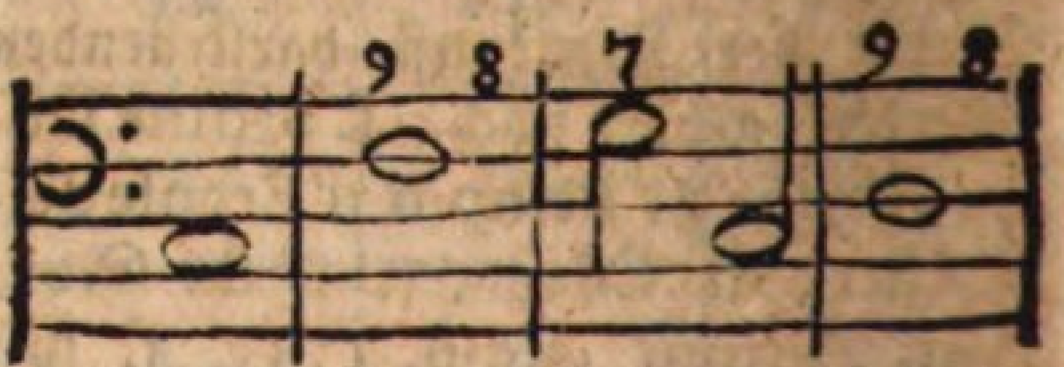
Orgelpunkt.
(Muſik.)

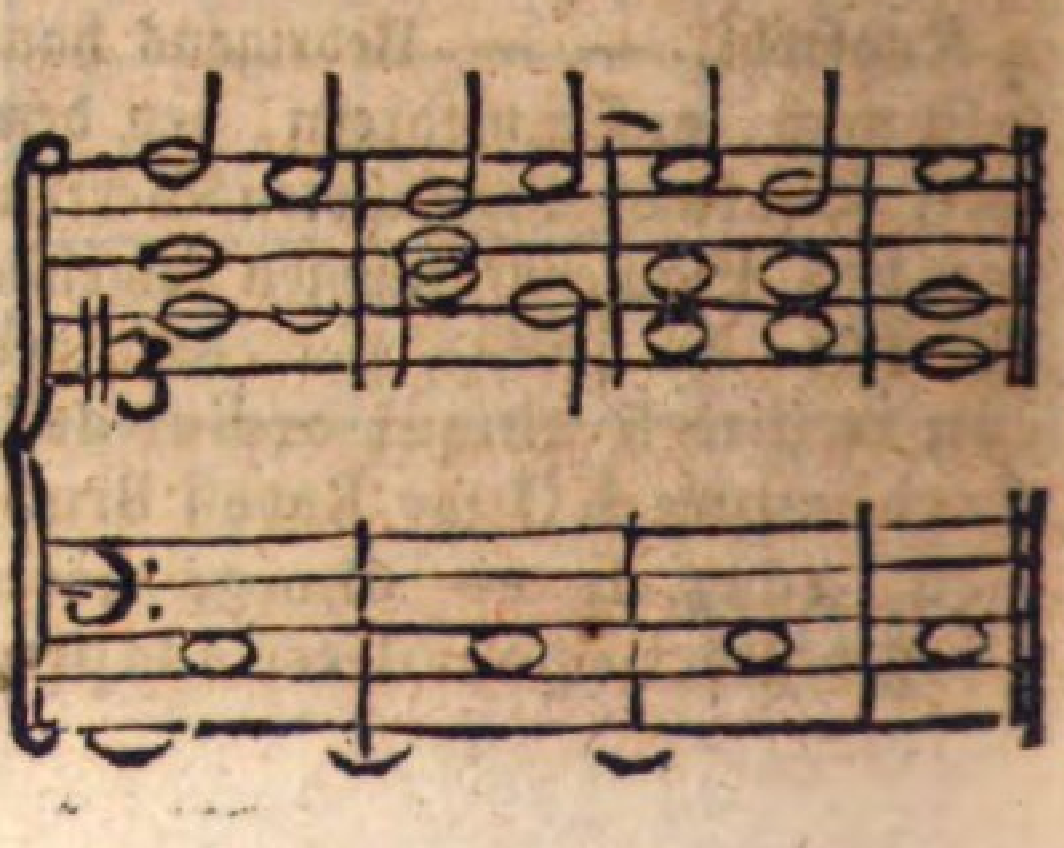
In vielſtimmigen Kirchenſtüken kommen bey Schlüſſen oft ſolche Stellen, da bey liegendem Baſſe die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Geſang fortführen: eine ſolche Stelle wird ein Orgelpunkt genennt, weil die Orgel, welche dabey im Baſſe blos den Ton aushält, einigermaaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und iſt als eine Verzögerung des Schluſſes anzuſehen.

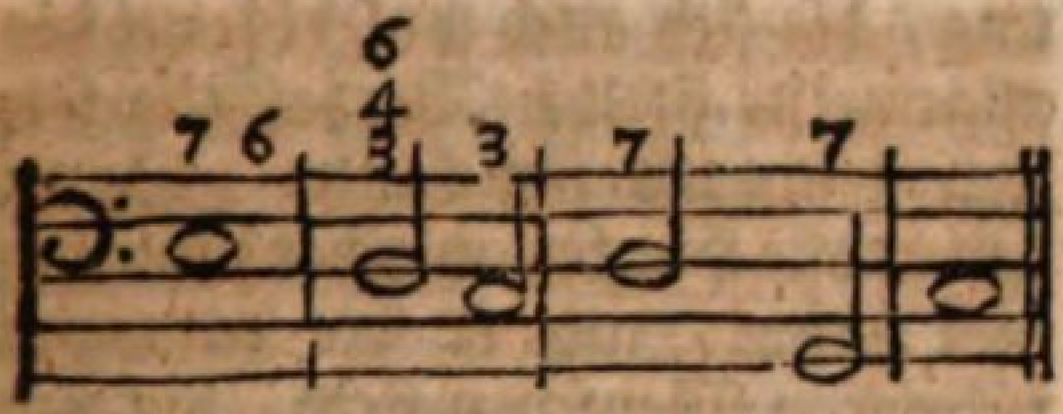
Da der Baß dabey liegen bleibt, ſo kann es nicht anders ſeyn, als daß die obern Stimmen den Geſang meiſtentheils durch Diſſonanzen hindurch führen. Um ſich eine richtige Vorſtellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man ſich nur vorſtellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verſchiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflößt, ſondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzuſammenhangender Accorde langſam zu der Auflöſung übergeht, ſo entſtehet der Orgelpunkt.

Es erfodert aber eine gute Keñtniß der Harmonie, damit dieſe Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zuſammenhange und nichts widriges hören laſſe. Die Hauptſache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortſchreitung auf den letzten Ton führenden Baſſe können verſehen werden. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel erläutert werden:









In vielſtimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Baſſe, der da ſtehen müßte, wenn der liegende Baßton weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptſchluß einen Orgelpunkt ſo an, daß die verſchiedenen Sätze und Gegenſätze, die in der Fuge vorgekommen, auf einem liegenden Baſſe, ſo weit es angehet, vereiniget werden. Doch wird er auch bey andern Kirchenſachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

Originalgeiſt.

(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienen die Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo viel Eigenes haben, daß ſie ſich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine beſondere Art ausmacht, in der ſie die einzigen ſind. Hier betrachten wir den Originalgeiſt, in ſofern er ſich in den Werken der Kunſt zeiget, denen er ein eigenes, ſich von der Art aller andern Künſtler ſtark auszeichnendes Gepräge giebt. Der Originalgeiſt wird dem Nachahmer entgegen geſtellt, wie wir ſchon anderswo erinnert haben *). Es iſt in verſchiedenen Stellen dieſes Werk angemerkt worden, daß der wahre Urſprung aller ſchönen Künſte in der Natur des menſchlichen Gemüthes anzutreffen iſt; daß Menſchen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantaſie und der Empfindung, die zugleich ein ſchärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyſpiel gereizt, gewiſſen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch ſie zu Werken der ſchönen Kunſt werden. Dieſe ſind in den ſchönen Künſten Erfinder, auch denn, weñ ſie in ihrer Gattung nicht die erſten ſind, ſondern bereits Vorgänger gehabt haben: ſie ſind Originalgeiſter, in ſofern ſie nicht aus Nachahmung, ſondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der ſchönen Kunſt verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genies in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geſchmak genug Eigenes haben, daß ſie auch darin original ſind. Wenn dieſe Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, ſo würden ſie die erſten Urheber ihrer Kunſt geweſen ſeyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie ſind, wie Young ſagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeiſter daran, daß ſie einen unwiderſtehlichen Trieb zu ihrer Kunſt haben; daß ſie alle Hinderniſſe, die ſich ihnen gegen die Ausübung derſelben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Materie ihnen gleichſam in vollem Strohm zufließt; und daß ſie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies ſollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Beſonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein

*) S. Nachahmung.

**) S. Künſte; Dichtkunſt; Geſang; Muſik u. a.

ſolcher Originalgeiſt hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten ſind, andere ſich an die Formen und Arten halten, die ſie eingeführt finden, und in dieſem Punkt Nachahmer ſind. So iſt in der Dichtkunſt Horaz ein Originalgeiſt, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopſtok aber hat neue Formen erfunden; in der Muſik war unſer Graun unſtreitig ein Originalgeiſt, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Mahlerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er ſich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann alſo ein Originalgeiſt ſeyn, und doch in gar viel Dingen ſich nach dem Gewöhnlichen richten: ſo iſt auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch iſt er an Eigenem reich genug, um unter die Originalgeiſter geſetzt zu werden.

Die Originalgeiſter, in welchem Stük der Kunſt ſie es ſeyen, ſind aus mehr, als einem Grunde, wie Young ſich ausdrükt, unſere großen Lieblinge, und ſie müſſen es auch ſeyn, denn ſie ſind große Wohlthäter; ſie erweitern das Reich der Wiſſenſchaften, und vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen Provinz *); ſie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menſchlichen Gemüther nöthigen Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeiſt verurſachet in dem Reiche des Geſchmaks beträchtliche Veränderung, die ſich auch wol bis auf die allgemeine ſittliche Verfaſſung ſeiner Zeit erſtreken kann. Denn der große Haufen wendet ſich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menſchen ſieht, die ſich neue Bahnen eröffnet haben. Dieſe ſind die eigentlichen Führer der Menſchen. So hat Luther viele Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens u. der gottesdienſtlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Heerſtraße errichtet. In Sachen des Geſchmaks ſind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeſchränkt iſt. Diejenigen von unſern Dichtern, die den Muth hatten, den deutſchen Vers von den Feſſeln des Reims zu befreyen *), haben in unſrer Dichtkunſt eine wichtige Revolution veranlaſſet; und Gleim, obgleich ſelbſt ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern geſtiftet. Bodmer u. Breitinger waren auch nur zufällige Originalkunſtrichter; aber ſie haben dem Reich des Geſchmaks in Deutſchland eine ganz neue Verfaſſung gegeben. Was der Ruhm am glänzendſten hat, iſt allemal den Originalgeiſtern aufbehalten; aber ſein beſtes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigſten Theilen der ſchönen Künſte original ſind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichſte Nachahmung nicht hat; die Kunſt ſelbſt gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann ſo ſeyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunſt dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künſten Ken-

*) Gedanken über die Originalwerke, S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutſchen Ueberſetzung.

*) S. Lyriſche Versarten.

Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und ſie haben recht, in ſofern die Werke zum Studium der Kunſt gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber iſt, was man mit einem Werke zur allgemeinen Abſicht der Künſte bewürken könne, ſo kann eine Nachahmung unendlich mehr werth ſeyn, als ein Original. Eben dieſes muß man auch bey der Schätzung der Originalgeiſter bedenken, wo der, welcher am meiſten original iſt, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine iſt in Erzählung der Fabel höchſt original; Aeſopus iſt es vornehmlich in der Anwendung, das iſt, im wichtigſten Theile derſelben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den franzöſiſchen Fabuliſten weit überträfe. In Romanen ſind Richardſon und Fielding Originale; der eine in einer, der andere in einer andern Art: jener arbeitet immer auf das Herz, dieſer auf den Verſtand und auf die Laune. Vielleicht iſt Fielding mehr Original in ſeiner Art, als Richardſon in der ſeinigen; aber die Art des letzteren iſt wichtiger *). Eben ſo große Originale ſind **Monteſquieu** und **Roſſeau** in dem, was ſie über die Verfaſſungen der bürgerlichen Geſellſchaften geſchrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Ausſichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menſchen wenig rühret, iſt jener wichtig; der moraliſche Philoſoph wird dieſem weit dem Vorzug geben.

Selten iſt ein Künſtler in allen zur Kunſt gehörigen Talenten ſo original, wie Klopſtok in jedem dichteriſchen Talent es iſt. Einer iſt blos durch die Phantaſie, oder blos durch Laune original; ein andrer iſt es durch ſeine Art, ſittliche Gegenſtände zu empfinden, und ein dritter durch den Verſtand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdehnung des Geſichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemiſcht ſeyn. Swift und Buttler ſind beyde ſehr original durch Phantaſie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Miſchungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigſten Originale ſind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künſtlern in einzelen Theilen der Kunſt vortheilhaft ſind, ſondern dem Geſchmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines ſich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen *) original zu ſeyn, und einem ganzen Volke dadurch ſeinen Geſchmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. **Voltaire** iſt von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geſchmak eingeführt hat, aus ernſthaften Dingen ein witziges Poſſenſpiel zu machen, wird ſein Ruhm nicht ſehr vermehrt; obgleich auch darin nicht alles zu verwer-

*) Hier iſt von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was ſich ſonſt gegen das Beſondere der Richardſoniſchen Behandlung einwenden läßt, iſt allerdings erheblich. Der Verfaſſer des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

*) Frivolités.

werſen iſt. So hat der Originalgeiſt, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geſchmak und dem ſittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichſten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längſt verſtorbene Engländer Sterne einen anſehnlichen Rang. In einigen Stüken iſt er ſo ſehr original, daß er keine Nachahmer finden wird. Sein Leben des Triſtram Shandy wird wol das einzige Werk ſeiner Art bleiben: aber ſeine empfindſamen Reiſen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sterniſche Art, die gemeinſten Vorfälle des täglichen Lebens anzuſehen, iſt gewiß wichtig, und wird manchen Menſchen zur genaueren Selbſterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einſchlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillſchweigen übergehen, warum die Originalgeiſter ſo ſelten ſind. Es iſt wahrſcheinlich, daß mehr die Nachahmungsſucht, als eine gewiſſe Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld ſey. Man ſieht Genies, die vollkommen aufgelegt ſind, ſelbſt Originale zu ſeyn, und dennoch von jener Sucht angeſtekt werden. Deutſchland ſelbſt beſitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley ſehr vorzüglichen Gaben verſehen iſt, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original ſeyn könnte; und doch ſehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Geſtalten erſcheinen, durch welche der Originalgeiſt immer durchſcheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderod, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem ſie ſehen, wie allgemein ſchon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunſtrichter dieſelben zu Muſtern aufſtellen, wie ſogar aus dem, was dieſe Werke an ſich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden: ſo getrauen ſie ſich nicht, einen andern Weg einzuſchlagen. Sie beſorgen, eine Ode, die nicht horaziſch oder pindariſch, ein Trauerſpiel, das nicht nach den griechiſchen Muſtern gemacht iſt, möchte blos darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen ſie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Geſetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeiſt durch dieſe Beſorgniß unterdrükt werden. Denn dieſe Nation ſcheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich iſt, die in den ſo ſehr geprieſenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer, weil wir ſelbſt noch nicht lange genug große einheimiſche Muſter vor uns haben: aber es ſcheinet doch bisweilen, daß einige Kunſtrichter gewiſſen Werken deswegen ihren Beyfall verſagen, weil ſie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigſtens Zuverſicht in ſeine Kräfte, ſteht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunſtrichter ruft ihm ein unpartheyiſches Publicum das ſapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

* *

Zu dieſem Artikel gehören: Conjectures on original Compoſition .... Lond. 1759. 8. von Ed. Young. Deutſch, mit einem Schreiben, warum wir Deutſchen ſeit zehn Jahren ſo wenig Originalſchriftſteller auf-

aufzuweiſen haben? Leipz. 1760. 8. Neu überſ ebend 17 9. 8. (vergl. mit dem 2ten Auff. in J. J. Rambachs Abhandl. aus der Geſch. und Litterat. Halle 1771. 8.) — Reflex. on originality in Authors, Lond. 1766. 8. — Originalgenie, ein Auff. von Schubert, im 4ten St der deutſchen Monatsſchr. v. J. 1793. N. 4. — Siehe übrigens den Artikel Genie. — und Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 252. —

Originalwerk.

(Schöne Künſte.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunſtwerke, denen man dieſen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey iſt. Im erſten Sinne kommt dieſer Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künſtlers eigenem Genie entworfen, und nach ſeiner Art bearbeitet und nicht copirt iſt, wenn es ſonſt gleich in dem Weſentlichen ſeines Charakters nichts originales hat. In der erſten Bedeutung iſt z. B. Klopſtoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeiſter. In dem andern Sinn iſt jedes Werk, deſſen Urheber bey der Verfertigung ſeinen eigenen Gedanken, wenn ſie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben ſollten, gefolget iſt, und bey der Ausarbeitung eben nicht ſorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In dieſem Sinne ſind alle Trauerſpiele des Racine Originale; denn keines iſt überſetzt und in fremdem Geſchmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzele Stellen nachgeahmt ſind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahrem Trieb des Kunſtgenies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verſtellter Empfindung entſtanden ſind. Nämlich, die wahren Originalkünſtler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil ſie einen unwiderſtehlichen Trieb fühlen, das, was ſie würklich in der Phantaſie haben, oder was ſie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunſt an den Tag zu legen. Hingegen geſchieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künſtlers, ſondern durch fremde Vorſtellung veranlaſſet wird, ein Werk des Vorſatzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeiſterung iſt. Jene könnte man im Gegenſatz dieſer Originalwerke nennen.

Man ſiehet leicht, wie viel Vorzüge dieſe Originale vor den Werken, die es nicht ſind, haben müſſen: ſie ſind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verſtellter, nicht würklich vorhandener Empfindungen ſind. Jene laſſen uns allemal die Natur, dieſe nur die Kunſt ſehen. Ein Dichter, der von einem Gegenſtand bis zur lyriſchen Begeiſterung gerührt worden, und denn ſingt, weil er der Begierde das, was er fühlt, auszudrüken nicht widerſtehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruk des Zuſtandes ſeines Gemüthes iſt. Ein andermal aber fodern außer der Kunſt liegende Veranlaſſungen eine Ode; oder er ſelbſt ſtellt ſich vor, er ſey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht iſt,

ſucht

ſucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich ſind, die er aber nicht würklich hat, und in dieſer angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entſtehen, das uns mehr die Kunſt, als die Natur ſehen läßt. Ein ſolches Werk iſt etwas Betrügeriſches, damit man uns, blos um die Kunſt zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeiſter machen bisweilen ſolche Werke, die denn freylich weit unter den wahren Originalen ſind, die aus dem vollen Gefühl ausſtröhmen. Der ſchlaue Künſtler ſucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horaziſchen Ode auf den Baum, und an der Ramleriſchen auf das Geſchütz, Kunſt, und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernſt nicht, ſo gar ſehr auf den Pflanzer des Baumes zu ſchimpfen, wie er ſich anſtellt: hier iſt mehr Spaß, denn Ernſt. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes nahm der Dichter ſich vor, ſich anzuſtellen, als wenn der gehabte Schreken ihm ſolche Empfindungen verurſachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter ſey.

Auf die Originalwerke der erſtern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächſt vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umſtändliche Betrachtung derſelben einzulaſſen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite original ſeyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung deſſelben kann original ſeyn. So iſt in redenden Künſten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk original, und der Stoff ſelbſt hat eben nichts beſonderes. Indeſſen, wie gering auch der Theil der Kunſt, darin das Werk original iſt, ſeyn mag: ſo iſt ein ſolches Werk immer ſchätzbar, weil es wenigſtens etwas von der Kunſt erweitert.

Wir müſſen noch beſonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künſte ſprechen. Die Gewinnſucht hat eine Menge Copeyen unter Originale geſtellet.

Es iſt alſo für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich iſt, oder ob man es wenigſtens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entſcheiden, ob ein Werk ein Original iſt, oder nicht?

Die Erfahrung hat dieſe Frage noch nicht entſcheidend beantwortet, da man gewiſſe Zeugniſſe hat, daß würklich Kenner vom erſten Rang ſind betrogen worden. Es iſt vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden, oder geſchnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man iſt ſogar über einige Werke der erſten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Beſitzer ſich ſchmeicheln, das Original zu haben, es würklich beſitzet. Vaſari verſichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original zeiget, und von dem Fruchtſamen und Geſuchten in der Copie ſagt, iſt weder ſicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein ſehr feines Gefühl an, deſſen Gründe und Regeln ſich nicht beſchreiben laſſen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunſt viele Werke der berühmten Meiſter geſehen, und ſehr oft nach allen Theilen der Bearbeitung unterſucht zu haben, giebt allerdings eine Fertig-

keit, die Originale, wo nicht allemal, doch meiſtentheils zu kennen. Meiſter der Kunſt, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, ſind hierin die beſten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß ſie bey Werken von Wichtigkeit allemal Mißtrauen in die Stüke ſetzen, über deren eigentliche Herkunft ſie nicht recht authentiſche Zeugniſſe haben.

Aber iſt denn ſo ſehr viel daran gelegen, ein Original zu beſitzen? Und kann nicht eine Copie, wenn ſie ſo iſt, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienſte thun, als das Original? Nachdem man eine Abſicht bey Anſchaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth ſind, als halb verdorbene Originale *). Aber da jedes Original ein einzeles Werk iſt, das nicht vermehrt werden kann, ſo iſt auch ſein Preis nicht nach der Schätzung einer Copey zu beſtimmen, die ſo oft als man will, kann wiederholt werden. Dieſe hat einen beſtimmten, jenes einen unbeſtimmten Werth, und Niemand will, wenn es ſchon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen ſeyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen ſollen, die Monumente zur Geſchichte der Kunſt aufzubewahren, iſt es höchſt wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geſchichte der Kunſt ſelbſt iſt ein wichtiger Theil der Geſchichte des menſchlichen Genies, und da muß man nicht durch falſche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in dieſem oder jenem Theil der ſchönen, oder mechaniſchen Künſte, und auch der Wiſſenſchaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man ſtreitet z. B. ob ſie die Wiſſenſchaft der Perſpektiv beſeſſen, ob ſie Vergrößerungsgläſer gehabt, was für Inſtrumente ſie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einem wichtigen Theil der menſchlichen Kenntniſſe.

*) S. Copey.

Zum Studiren für den Künſtler, wenigſtens in Abſicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung, ſind die Originale großer Meiſter unendlich wichtiger, als die beſten Copeyen; denn die höchſte Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt oft von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigſtens ein Theil in der Copey vermißt wird.

* *

Wie die Originalwerke in der Mahlerey von den Copien zu unterſcheiden ſind, darüber hat Richardſon im 2ten B. ſeines Traité de la Peinture, S. 95 u. f. Amſt. 1728. 8. etwas geſagt. —

Oßian.

Ein alter brittiſcher Barde, deſſen Geſänge in der alten galliſchen, oder celtiſchen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern ſich ſo weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac-Pherſon im Stande geweſen, eine beträchtliche Sammlung davon zuſammen zu tragen, die zuſammengehörigen

in

in Ordnung zu bringen, und in einer engliſchen Ueberſetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftſtellers ſehr bekannte Sache geweſen, daß bey den alten Galliern die Barden eine beſondere und anſehnliche Claſſe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es geweſen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu beſingen: ſo fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß ſolche Lieder ſich könnten bis auf unſere Zeit erhalten haben. Man hielt ſie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geſchichte mehr, als die Poeſie und der Geſchmak überhaupt, dadurch verloren haben möchten.

Aber die Sammlung des Herrn Mac-Pherſons zeigte, wie ſehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen ſind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von ſo großer Schönheit, in ſolcher Menge und von ſolchem Alterthum vor Augen, daß gar viele dieſe außerordentliche Erſcheinung für einen Kunſtgriff des Betruges hielten. Es ſchien eben ſo unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbariſch gehalten hatte, ein Dichter ſollte gelebt haben, der den größten griechiſchen Dichtern den Rang könnte ſtreitig machen, als daß ſeine Gedichte durch ſo viel Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung, ſich ſollten erhalten haben. Und doch iſt beydes, durch die unläugbarſten Beweiſe, außer allen Zweifel geſetzt. Wer nicht ſchon aus dem innern Charakter dieſer Gedichte ſich überzeugen kann, daß ſie authentiſch ſind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten geleſen, die der Edimburgiſche Profeſſor Blair ſeiner Abhandlung über die Oßianiſchen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat *).

Wir haben alſo an Oßian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und ſang, weil es ſein Amt mit ſich brachte: zu dieſem Amt aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, ſondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur ſelbſt, die ihm das erfinderiſche, blumenreiche Genie und das empfindſame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde geweſen ſeyn. Er nahm die Harfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, ſich einen Namen zu machen. Zu ſeiner Zeit waren Muſik und Poeſie nicht Künſte, die ein Muße verſchaffender Reichthum zu ſeinem Zeitvertreib herbey ruft; ſie waren öffentliche, auf das innigſte mit der Politik und den Nationalſitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künſte, die ein weſentlicher Theil der Maſchine waren, wodurch der Nationalcharakter verbeſſert, oder wenigſtens in ſeiner Kraft erhalten, und der Staat in ſeiner Stärke befeſtiget werden ſollte.

Deswegen iſt er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige ſeiner Art. Denn er hat als epiſcher Dichter vor andern den Vorzug,

*) Ich wünſchte für manchen deutſchen Leſer, daß der Pater Denis in ſeiner Ueberſetzung der Macpherſoniſchen Sammlung dieſen Anhang nicht übergangen hätte.

zug, daß er bey den meiſten der großen Thaten, die er beſingt, nicht nur ein Augenzeuge, ſondern auch eine Hauptperſon geweſen. Die Helden, deren Charakter er ſchildert, waren größtentheils ihm von Perſon bekannt; die vornehmſten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtſchaft, oder der Freundſchaft; andere durch die Handlungen, in die er ſelbſt mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verſchiedener Stämme der Caledoniſchen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: ſein Vater aber war der berühmteſte Held ſeiner Zeit; ein beſſerer Achilles, dem kein Feind zu widerſtehen vermochte, und der ſelbſt über römiſche Heere geſieget hatte. Aus ſeinen Gedichten ſehen wir, daß zu ſeiner Zeit die alten Caledoniſchen Celten auf dem höchſten Punkte der Tapferkeit geſtanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger als Barbaren, obgleich ihre Verfaſſung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des geſellſchaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verſchiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder ſein unumſchränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlſtab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte ſeine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, ſo wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künſten, Geſetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Geſellſchaften zu veranlaſſen pflegen. Die Jagd iſt die einzige Beſchäfftigung im Frieden; und freundſchaftliche Gaſtgebote, wobey die Geſänge der Barden und des ſchönen Geſchlechts allemal eine Hauptſache ſind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieſer noch ſo nahe an die Kindheit des menſchlichen Geſchlechts gränzenden Einrichtung, finden wir dieſe Caledonier höchſt empfindſam für Ruhm und Ehre: wir treffen bey ihnen ein ſo feines Gefühl von Menſchlichkeit, einen ſo feinen ſittlichen Geſchmak, und in Anſehung der Hauptleidenſchaft aller Völker, der Liebe zum ſchönen Geſchlecht, eine Sittſamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünſtelte, ſondern natürliche Galanterie an, daß ſie in allen dieſen Zügen, die die verſchiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den geſittetſten Völkern um den Vorzug ſtreiten können.

Dieſes allein muß uns den Dichter ſchon höchſtmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erſt kennen gelernt haben, ſo finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für ſein Genie und für ſeinen Charakter, und mit Liebe für ſein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodiſche Unterſuchung über ſein Genie und über den Werth ſeiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieſes in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis ſeiner deutſchen Ueberſetzung der Oßianiſchen Gedichte beygefüget, bereits beſſer, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich alſo für die, denen der Barde noch nicht bekannt ſeyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerkſamkeit geleſen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenom-

men habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieſer einſichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtiſche Barde mit Homer übereinkommt, Ceſarotti aber in einer italieniſchen Ueberſetzung vielerley poetiſche Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen ſeinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft: ſo werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder ſeinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde ſich überhaupt ſehr betrügen, wenn man von unſerm Barden ſchlechte erzählende Lieder, ohne Poeſie, Enthuſiasmus und ſittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die hiſtoriſchen Lieder und Romanen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden ſind. Oſſians Heldenlieder ſind wahre Poeſie, in der reifeſten Geſtalt. In ſeinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, iſt Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeiſterung, höchſt mahleriſche Schilderungen des Sichtbaren, ſehr nachdrükliche und beſtimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernſthaften Gelegenheiten höchſt pathetiſch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen ſehr reizend iſt. In dieſen Stüken, die der wahren Poeſie zu allen Zeiten und unter allen Völkern weſentlich ſind, kann unſer Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget ſich natürlicher Weiſe, wie bey jedem andern, der beſondere perſönliche Charakter, mit dem allgemeinen ſeiner Zeit vermiſcht. Deswegen würde unſer Barde, wenn er gerade den perſönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, ſich dennoch in einer ganz andern Geſtalt zeigen. Und wir finden uns durch dieſe beſondere Geſtalt des Dichters ſehr angenehm überraſcht, da wir etwas ganz anderes ſehen, als das, deſſen wir gewohnt ſind. Im epiſchen Gedicht ſind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neuern, jeder nach ſeinem beſondern Genie, gefolget ſind, ſo ſehr gewohnt, daß wir uns bey Leſung der Heldengedichte des Oſſians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umſtändlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oſſianiſchen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuftigen Unternehmungen aufgelegt, ſtandhaft, liſtig und verſchlagen war; aber ſie waren dabey mehr ruhmräthig und prahleriſch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geiſt und Phantaſie, als Empfindſamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenſchaften waren ſie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zwek. Sie beſaßen ſchon die meiſten Künſte der neuern Zeiten; hatten große Städte, beſaßen Reichthümer, die ſie habſüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Verſammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und ſchöne Schwätzer; in der Religion höchſt abergläubiſch und feyerlich; in öffentlichen Geſchäfften ceremonienreich und umſtändlich. Die ſanfteren häuslichen Vergnügungen kannten ſie faſt gar nicht; das ſchöne Geſchlecht ſpielte bey ihnen eine ſchlechte Rolle. Befriedigung ſinnlicher Triebe und Beſtellung des Hausweſens waren hauptſächlich

lich die Dinge, wozu dies Geſchlecht ihnen beſtimmt ſchien.

Hält man ein ſolches Volk gegen das, ſo unter dem Oßian gelebt hat: ſo wird man leicht begreifen, daß auch in den Geſängen von den Thaten und Unternehmungen dieſer beyden Völker ein himmelweiter Unterſchied ſeyn müſſe. Homer beſingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian ſehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenigen Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit ſtatt hatte. Wir ſehen da weder Belagerungen noch Zerſtöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben ſeiner Zeit miſcht Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menſchlichen Unternehmungen; bey Oßian iſt alles blos menſchlich. Träume und Erſcheinungen verſtorbener Helden, die ſich aber nicht in die Handlung einmiſchen, vertreten bey ihm die Stelle des Uebernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiel und Feſte, weitläuftige und förmlich ſtudirte Reden, ſehr umſtändliche Beſchreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenſtandes, ceremonienreiche Anreden und Botſchaften; alles dieſes findet ſich beym Homer eben ſo natürlich, als es vom Oßian übergangen wird. Selten ſtellt uns dieſer andre Gegenſtände vor das Geſicht als die Perſonen ſelbſt und ihre Thaten; die Scenen, wo er ſie aufführt, ſind ein Thal mit einem durchſtröhmenden Fluß; eine Seeküſte mit Felſen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachſen; eine natürliche Grotte; eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden; wo die Waffen der Krieger und die Harfen der Barden aufgehängt ſind. Jeder dieſer Gegenſtände wird in den wenigſten Worten, aber durch meiſterhafte und mahleriſche Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; ſo daß wir ſelbſt uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr ſehen, als er ſagt. Eben dieſe Sparſamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er ſeine Perſonen ſprechen läßt. Alle Homeriſche Perſonen, bis auf ein Paar, ſind Redner, oder gar Schwätzer; die Oßianiſchen eilen ſo viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweiſen, kein umſtändliches Erzählen, ſondern kurze Eröffnung deſſen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigſten Botſchaften, die ein Grieche mit ſehr viel ſchönen Worten und in künſtlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollſtändig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten ſoll, erſcheint, und ſagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihm huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes
Gieb ihm dieſen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorſam *).

*) Fingal II Buche. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Ueberſetzung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz iſt, als Macpherſon's Proſe.

Dieſes iſt eine der längſten Reden bey Geſandſchaften. Noch kürzer iſt die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes dem Herrſcher von Lochlin.
Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rükfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all ſein Geleit an.
Nie ſoll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunscaich *) beſitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem haſtigen Fuße
Meines Luaths †) enteilen.

Bey Botſchaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht ſprechen. Cairbar, ein Heerführer ſendet den Barden Olla, (dieſe ſind insgemein die Herolde,) um nach der Gewohnheit dieſer Völker den Oſcar, einen feindlichen Heerführer, zum Feſt einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter ſagt:

Itzo kam Olla mit ſeinem Geſang:
Zum Feſte Cairbars mache mein Oſcar ſich auf.

Die feyerlichſten Feſte werden in zwey Worten beſchrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Feſt. Die ganze Beſchreibung hiervon iſt folgende:

Aber die Seite von Mora ſieht itzo die Führer zum Mahle
Alle verſammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tauſend
Eichen Es wandelt die Kraft der Muſcheln †) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Luſt.

*) Cucullins Gemahlin.
†) Sein Hund.
†) Das Getränk, das aus Muſcheln getrunken ward.

Dieſe Kürze herrſcht überall, es ſey, daß der Dichter ſelbſt ſpreche, oder daß er andere reden laſſe. Und darin iſt der Vortrag mehr lyriſch, als homeriſch-epiſch. Denn ſogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man ſie errathen und ſelbſt hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein ſchneller, wahrhaftig lyriſcher Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oßians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht ſowol um die umſtändliche, als um eine nachdrükliche Schilderung der Haupthandlung ſelbſt, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek iſt allein die Schilderung ſeiner Helden: dies war des Barden Amt. Homer läßt ſich in tauſend Dinge ein, die aus andern Abſichten da ſind. Daher entſteht meines Erachtens der größte Unterſchied in der Manier beyder Dichter. Oßians Epopöe, als ein vor unſern Augen liegendes Gemählde betrachtet, iſt unendlich weniger reich an Gegenſtänden, und an Mannichfaltigkeit der Farben, als die Homeriſche; aber die Zeichnung iſt dort kühner, Licht und Schatten, bey ſehr guter Haltung, abſtechender. Die ganze Epopöe des Barden beſteht aus wenig und, gegen die Homeriſche verglichen, ſehr einfachen Gruppen; und ſo mußte ſie ſeyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen

Auch darin zeichnet der Caledonier ſich von dem joniſchen Sänger ſehr merklich aus, daß er ſehr oft lyriſche Anfälle bekommt, denen er ſich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe ſelbſt weniger nöthig hatte, ſich an die Erzählung zu halten. Oft kommt man auf Stellen

von ziemlicher Länge, die nicht ſo⸗ wol epiſche Beſchreibungen oder Erzählungen deſſen ſind, was der Barde geſehen, als lyriſche, Oden⸗ oder Elegienmäßige Aeußerungen deſſen, was er dabey empfunden hat. Nicht ſelten tritt er aus ſei⸗ ner Erzählung heraus, um mit ſich ſelbſt zu ſprechen. Aber eben dieſes giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein ſehr beträchtlicher Unter⸗ ſchied in der Anlage zwiſchen der Homeriſchen und Oßianiſchen Epo⸗ pöe befindet ſich darin, daß in die⸗ ſer das Intereſſe der ganzen Hand⸗ lung weder ſo groß iſt, noch uns ſo beſtändig vor Augen ſchwebt, als in jener. Hier iſt es nicht um weit ausſehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Län⸗ der, oder Zerſtörung großer Städ⸗ te und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intereſſe konnte bey ſo kleinen Völkern nicht ſtatt ha⸗ ben; ſondern darum, daß ein plötz⸗ lich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurükgetrieben werde. Man wird alſo dabey weniger, als beym Homer ange⸗ ſtrengt, ſich die Lage der Sachen in Abſicht auf das Ganze vorzu⸗ ſtellen, mancherley Anſchlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu be⸗ obachten; der Verſtand hat we⸗ nig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beſchäfftiget. Darum endiget ſich die Handlung auch mit keiner wichtigen Cataſtrophe; der Feind iſt überwunden, und nun ſind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterſchied zeiget ſich eben ſo ſtark in den Charakte⸗ ren. Man findet bey Oßians Hel⸗ den keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechiſchen Temperament. Hier ſind geſetzte, kalte, aber darum doch unüber⸗ windliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht fin⸗ det, bis zum Erhabenen edle und menſchlich geſinnte Charaktere. Der Grieche iſt faſt allezeit auf ſeinen Feind erbittert, und im Streit giebt dieſe Erbitterung ihm Kräfte; die Caledoniſchen Helden ſind faſt durchgehends gelaſſen und ſtreiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird ſchwer⸗ lich, weder in Gedichten noch in der Geſchichte, einen edlern Hel⸗ dencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begier⸗ de, die reizenden Züge deſſelben hier anzuführen, nicht widerſte⸗ hen. Auch für die, denen Oßian wohl bekannt iſt, wird es Wol⸗ luſt ſeyn, die Züge dieſes großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich ſagte, Fingal ſey der beſ⸗ ſere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit ſich, und wenn ſchon alles verloren war, wurde durch ihn alles wieder gemacht; jeder der ſtärkſten und kühneſten ward von ihm überwunden, und nie ver⸗ mochte ein Feind ihm zu widerſte⸗ hen: dabey war er der beſte Menſch. Wie groß ſein Kriegesruhm gewe⸗ ſen ſey, und was für Schreken ſeine Gegenwart dem Feind ein⸗ gepräget habe, kann man aus fol⸗ gender Stelle abnehmen, die zu⸗ gleich von Fingals Größe und von ſeines Sohnes Genie, ſie zu ſchil⸗ dern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe **Temo⸗ ra** ausmacht, ſah der König, nach Gewohnheit ſeiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich ta⸗ pfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindli⸗ chen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit ab⸗

abrufte. Der König entſchließt ſich nun ſelbſt in die Schlacht zu gehen, und thut dieſen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an ſein Schild klopfet Dieſes Zeichen wird von ſeinem und dem feindlichen Heere wol verſtanden, und der Dichter beſchreibet uns die Würkung davon alſo:

Geiſter entwichen von jeglicher Seite *), ſie rollten im Winde
Ihre Geſtalten zuſammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das ſchlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh'laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit ſich wälzende Blutſtrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth. Blauſchildige Könige ſtiegen
Nieder zur Schlacht. Es blikten Geſchwader im Fliehen zurüke.
Endlich erhub ſich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüſten der Vögel
Zages Gekreiſch — **).

Und dieſer im Streit ſo fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll Beſcheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieſes Urtheil beſtätigen.

Swaron, König von Scandinavien, ein finſterer, trotziger und grauſamer Fürſt, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leiſten. Vor der Hauptſchlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundſchaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieſer hatte die Einladung brutal abgeſchlagen. Dieſen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween ſeiner Helden mit dieſer Empfehlung:

— Bewahrt
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den zahlloſen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm iſt Meiſter im Kampfe, von altem
Heldengeſchlechte ſein Blut. Du meiner Verſuchteſten erſter,
Gaul! und Oßian! du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadecca! Durch eure Geſpräche
Schwinde ſein Trübſinn dahin *).

Aber der wilde Swaran war nicht zu beſänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gaſtmahl gezogen wurde, erſchien er in finſterer Traurigkeit da. Dieſes ſchmerzet unſern Helden, er ſagt:

Ullin **) erhebe den Friedengeſang! —

— —

Hundert Harfen die will ich hier nahe. Sie ſollen mir Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlaſſen; denn keiner
Schied noch traurig von mir †).

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn mit ſeinem Heere von ſich läßt, iſt ſo großmüthig, daß der wilde Swaran ſelbſt davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger

*) Die Celten glaubten, die Luft ſey voll von Geiſtern verſtorbener Helden die einen Körper von ſehr feiner Nebelmaterie hätten.

**) Temora VII Buch.

*) Fingal V. Buch.

**) Dieſes war der Hauptbarde Fingals.

†) Fingal VI. Buch.

Sieger wenigſtens die Schiffe an, die ihre Mannſchaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König, noch irgend ein Land mit Hügeln beſetzet,
Nimmt ſich Fingal zur Gabe, genugſam mit ſeinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirſchen beglüket

Auf die edelſte Art tröſtet er ihn noch:

Tilge dein Grämen, o Swaran hinweg! Auch wenn ſie beſiegt ſind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die ſüdlichen Wolken ihr Antlitz; doch bliket ſie wieder
Ueber die graſigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich ſeinen Ueberwundenen unter der Abſchiedsrede, die den beſcheidenen Helden in ſeiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe beſtiegen der Ruhm von Swaran und Fingal,
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unſern Schlachten. Die Gräber
Selbſten, die werden verſchwinden, und Jäger vergebens den Wohnſitz
Unſerer Ruhe die Flächen durchſuchen.

Eben dieſe Großmuth und Beſcheidenheit zeiget unſer Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte geweſen ſeyn. Um den höchſten Contraſt in Charakteren zu führen, erinnere man ſich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet, weil dieſer ſeinen Freund im Streit erlegt hatte: und dann ſetze man Fingals Betragen gegen Cathmor, den Irländiſchen Hektor, den erſterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg ſagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebteſten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige ſiegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Geſichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet ſich, daß Cathmor tödtlich verwundet iſt. Er bezeuget ſein Verlangen, nahe bey ſeinem Wohnſitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redeſt vom Grabe? die Seele des Helden entſchwingt ſich!
Oßian! Ueber den Geiſt von Cathmor, dem Freunde der Fremden,
Komme mit Ströhmen die Freude *)!

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle! Aldo, einer ſeiner Vaſallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er ſich in die Königin, entführt ſie, kommt wie-

*) Nämlich Oßian ſoll den Cathmor gleich nach ſeinem Tode beſingen, weil nach Aberglauben ſelbiger Zeit, ein ſolcher Geſang des Verſtorbenen Seele gleich zum ſeligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hob.

der nach Hauſe, und erkühnet ſich, bey Fingal gegen die ihm nachſetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu ſuchen. Dieſer empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du ſchwülſtiges Herz, —
— Ich ſollte dich ſchützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrſcher? — Wer wird mein Volk in ſeinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo,
Aldo! die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche dein hüglichtes Heimat, unmächtige Rechte! Dort mögen
Deine Grotten dich bergen! Du dringſt uns die traurige Noth auf
Wider den düſtren Gebieter von Sora zu kämpfen! O Trenmors *)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das letzte von Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblikt ich den Tag, und wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrükte den Schwachen
Dieſer mein Arm. War jemand gewehrlos, den ſchonte mein Eiſen.
Morven, Morven! die Stürme, die meine Gewölbe bedräuen,
Schweben vor mir! wenn einſtens im Treffen mein Stammen dahin iſt,
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten **).

Solche Menſchlichkeit, und an einem ſolchen Helden! Auf eine höchſt rührende Weiſe zeiget er dieſe hohe Gemüthsart, da er itzt ſeinen Engel Oſcar, Oßians Sohn, der eben die erſten Proben ſeiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichſam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Rührung leſen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —
Den Blitz von deinem Stahl den ſah ich, und freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was ſie geweſen das werde!
— — —
— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und ſchone des ſchwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reißende Ströhme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem ſey du wie Pflanzen umſchmeichelnde Lüftchen.
Alſo war Trenmor und Trathal geſinnt, ſo denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beſchützte mein Arm, und hinter dem Blitze
Meines Strahles war immer den Schwachen Erholung bereitet *).

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die dieſen große Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat ſeinen erhabenen Vater in wenig Worten geſchildert:

— Du gleicheſt im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge **).

Weniger groß, aber doch noch bis nahe ans Erhabene tapfer und edelgeſinnt ſind die meiſten von Oßians Helden, ſowol von ſeiner, als von feindlichen Nationen Celtiſchen Stammes Und bey dieſer allgemeinen Uebereinſtimmung treffen wir doch eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit ſehr wol gegen

*) Dieſer war Fingals Urältervater.
**) In der Schlacht von Lora.

*) Fingal III. Buch.
**) Temora IV. Buch.

gegen einander abſtechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere ſich für die Epopöe ſchiken †), daß wir bey Oßian wenig andere antreffen; und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgeriſſen. Bey Leſung ſeiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies verſetzt, ſo wie wir in der Jlias uns in beſtändigem Getümmel der hitzigſten und kühneſten Männer befinden.

Beſcheidenheit bey der höchſten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glük, erſtaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchſte Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erſcheinen, treffen wir bey den meiſten celtiſchen Helden an. Die letzte der erwähnten Geſinnungen iſt der herrſchende Zug in ihrem Charakter. Jhr höchſtes Gut iſt ein ehrenvolles Grab und ein bey demſelben geſungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch ſind dieſe geborne **Krieger** höchſt empfindſam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, ſchwarze über eine weiße Bruſt wallende Loken, eine ſchöne Stimme, erweken in ihnen ein ſüßes, aber dabey ſehr ſittſames Gefühl. Es kommen in Oßians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmſte und ſittſamſte Weiſe behandelt. Doch herrſchet in dem Charakter und in den Unternehmungen ſeiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas einförmigkeit. Sie erſcheinen ſehr oft in der Rüſtung junger Helden, in der ſie dem Geliebten folgen. Aber höchſt angenehm und überraſchend iſt insgemein die Entdekung, die ſie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyſpiele hiervon, die zugleich beweiſen, daß Oßian auch im Angenehmen es mit den beſten Dichtern aufnehmen kann.

†) S. Charakter I. Th.

Fingal hatte ſeine Söhne Oßian (unſern Barden) und Toſcar ausgeſchikt, um an den Ufer des Cronaſtroms ein Siegeszeichen zu ſetzen. Als ſie damit beſchäfftiget waren, wurden ſie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Feſt eingeladen, dabey Toſcar ſich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gäſten durch ihren Geſang und Harfenſpiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Luſtjagd angeſtellt. Der Zufall, mit dem der Dichter ſeinen Geſang ſchließt, wird von ihm alſo erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüſchen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerſchaft
War ſein Gewehr. O du flüchtiger Stral! ſprach Toſcar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt in Colamon der Frieden.
Colnadona die glänzende Saytenerwekerin? Einſtens
Wohnte das glänzende Fräulein am waſſerreichen Colanon!
Seufzte der Jüngling. Sie wohnte! doch itzt durchſtreift ſie die Wüſten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blik verſandte, die Freyheit entführt hat.
Toſcar fiel ein: o erzählender Fremdling! und haſt du des Kriegers

Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaſchte den Schild in Erbitterung. — Ein zarter
Buſen empörte ſich hinter dem Schilde, dem Buſen des Schwanes,
Wenn er vom ſchnelleren Schwalle ſich hebet, an Weiße vergleichbar.
Colnadona die Saytenerwekerin war es, des Herrſchers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toſcarn und liebt ihn *).

Dieſe Entdekung iſt, wie manche dieſer Art bey unſerm Barden, blos überraſchend und angenehm; folgende aber höchſt pathetiſch:

Comal ein Schottiſcher Krieger liebte Galvina, des mächtigen Conlochs
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender ſchwarz, als die Schwinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es ziſchte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blike
Fanden ſich oftmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüſters vertraulicher Inhalt war ſüß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einſtmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zuſammen. Der Jüngling erblikt einen Hirſchen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte ſich etwas zu verweilen, bis er den Hirſchen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geſchichte erzählt der Barde ſo:

Comal! — — Ich fürchte den düſtern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er beſuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre, mein Theurer,
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora dem Hirſchen entgegen.
Aber indeſſen entſchließt ſich die Tochter von Conloch den Treuſinn
Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
Mit dem Geſchmeide des Kriegs verläßt ſie die Grotte. Nun glaubet
Comal den Gegner zu ſehen. Ihm pochet das Herz; er entfärbt ſich;
Finſter wirds um ihn her. Er beläſtet den Bogen; der Pfeil ziſcht.
Ach Galvina! ſie ſinkt in ihr Blut! Nun ſtürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einſamen Felſen
Starren verſtummt — Mein ſüßes Vergnügen wo biſt du? — Gieb Antwort —
Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil iſt darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Buſen *).

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlaſſen, da Comal ſie verkleidet ſieht. Dann ſagt uns der Dichter nicht, was dieſer, da er ſie in der Grotte vergeblich geſucht, gedacht habe. Wir ſehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen iſt. Denn iſt Comals Klage ſo kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel

*) Colnadona.

*) Fingal II. Buch.

Verſe würde hier nicht ein poetiſcher Schwätzer, wie Ovidius, verſchwendet haben?

Der Lieblingsſtoff unſers Barden ſcheinet das Pathetiſche zu ſeyn, worin er ganz fürtrefflich iſt. Man wird in dieſer Art nicht leicht etwas ſchöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es iſt Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieſer fürtrefflichen Bardengeſänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreiſen Luſt fühlet. Was hier geſagt worden, iſt ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, ſchnell die Hand darnach auszuſtreken, und denen, die ihn ſchon aus der Hand gelegt, Luſt zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

* *

Proben von den, unter Oſſians Nahmen, gehenden Gedichten erſchienen zuerſt in den Remains of anc. Poetry collected in the Highlands of Scottland 1760. 12. und darauf, einzeln, Fingal . . . Lond. 1762. 4. Temora 1763. 4. endlich vollſtändig, unter der Aufſchrift, Poems of Oſſian 1765. 8. 2 Bde. 1773. 8. 2 Bde. und öfterer. Der Gedichte überhaupt ſind einige zwanzig. — Ueberſetzt in engliſche Verſe, der Fingal, von Hoole 1772. 4. Von Ewen Cameron 1777. 4. Der Krieg von Ini Thona, in den Poetic Effuſions 1777. 4. Ob eine, in eben dieſem Jahre zu Oxford gedruckte Ueberſ. des Fingal eine neue Arbeit iſt, weiß ich nicht. In lateiniſche Verſe, Temora, das erſte Buch, 1769. 4. Auch hat Rob Macfarlan nachher noch mehrere Stücke herausgeben. In das Italieniſche, von Ceſarotti, Padua 1763. 8. 2 Bde. vollſtändig, ebend. 772. 8. 4 Bde. 1783. 12. 3 Bde. in reimfr. Verſe, mit Anm. In das Franzöſiſche, Carthon, von einem Frzr. Lond. 1762. 8. Mehrere Stücke, als Carthon, Ryno und Alpin, Shilric, Connal, Oithona, Darthula, Lathmon, Comala, in den Variétés litter. urſprüngl. im Journ. Etrang. Temora, von dem M. St. Simon, Amſt. 1774. 8. Sämmtlich von Le Tourneur, Par. 1777. 12. 2 Bde. frey und ſehr moderniſirt; von J. Lombard (Eſſai d'une traduction) Berl. 1789. 8. nur der Fingal in Verſen. Auch ſind zwey Nachahmungen, Calthon et Cleſſamor . . . Par. 1791. 8 erſchienen. In das Deutſche: Fragmente hochländiſcher Gedichte, Hamb. 1763. 8. von Joh. Andr. Engelbrecht. Fingal . . . nebſt verſch. andern Ged. Hamb. 1764. 8 von Albr Wittenberg. Temora, im 1ten St. des Wodan, Hamb. 1778. 8. in Jamben. Sämmtl. von Mich. Denis, Wien 1768 u. f. 8. 3 Bde. und mit ſ. eigenen Schriften, verb. 1784. 4. 5 Bde. ebend. 1791. 4. 6 Bde. größtentheils in Hexametern. Von Edm. v Harold, Düſſeld. 1775. 8. 3 Bde. (Treu, obgleich nicht ſehr dichteriſch.) Von Joh. Willh. Peterſen, Tüb. 1782. 8. Auch ſind noch einzele Gedichte, als Fingal im 3ten u. f. Bde. der Iris, und andre Stücke in den Leiden des jungen Werthers, im deutſchen Muſeo, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, u. a. a. O. m. überſetzt. — In den Transact. of the R. Iriſh Acad. Dubl. 1787. 4. S. 43. erſchienen neu entdeckte Ged. Oſſians, überſ. von Young, mit einer Abhandlung über die Aechtheit und Unverfälſchtheit der MacPherſonſchen Ueberſ. und dieſe deutſch, unter der Aufſchrift, Neu aufgefundene Ged. Oſſians, Frft. 1792. 8. Und ſo viel ich weiß, in eben dieſen Transact. des folgenden Jahres die vorgeblich ächten Ueberbleibſel in der Urſprache ſelbſt, aus welchen erhellen

hellen ſoll, daß Macpherſon ſich viel Freyheiten damit genommen hat, und daß die Gedichte wenigſtens aus dem 5ten Jahrh ſind, weil des H. Patrik darin gedacht wird. — — Erläuterungsſchriften: Eine Abhandlung über das Alter der Gedichte, von Mac-Pherſon ſelbſt, bey Tomora; deutſch, bey Denis Ueberſ. — Remarks on Fingal . . . by Ferd. Warner 1762. 8 — Critical Diſſert. on the P. of Oſſian 1763. 4. von Hugh. Blair; Frzſch. im 1ten Bde. S. 227 der Variet. litter. Deutſch, von Otto Aug. Heinr Oelrichs, Han. 1785. 8. — Fingal reclaimed 1763. 8 (Ich kenne das Werk nur ganz allgemein; in dem Regiſter der Reviews wird es Mac-Pherſon zugeſchrieben; wahrſcheinlich iſt es gegen Warners Remarks gerichtet) — Nachr. von den Gedichten Oſſians, im 4ten St. des Hanöverſchen Magaz. v. J. 1763. — In dem Journ. des Savans, vom J. 1764. findet ſich ein Mem. ſur les P. de Mr. Macpherſon. Deutſch, im 1ten Bde. der Unterhaltungen von einem Irrländer, worin die Oſſianſchen Gedichte zu Irrländiſchen Producten gemacht werden — Eine ähnliche Behauptung findet ſich, in dem Eſſay on the Antiquity of the Iriſh Language (S. Walchs Phil. Bibl. Bd. 2. St. 7.) — Ein Brief über Oſſian, in dem 1ten Bde. der Variétés litter. urſprüngl. im Journ Etranger gedruckt. — Letter on Fingal and Temora, von Stuckely, 1764. 4. — Memoire ſur la Poeſie de Oſſian 1765. 12. — Oſſervaz. ſopra le Poeſie di Oſſian, di Andron. Filalete (Fir. 1765.) 8. — Ein Aufſatz in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 1 u. f. — Remarks on D. S. Johnſons Journey to the Hebrides . . . by Donald M. Nicol 1780. 8. (Gegen Johnſons bekannte Behauptungen.) — Diſſertat. on the Authenticity of Oſſians Poems, bey den Galic. Antiq. von J. Smith, Edinb 1780. 4. Deutſch bey der Ueberſ. derſelben, Leipz. 781. 8. — An Enquiry into the Authenticity of the Poems aſcribed to Oſſian, by W. Shaw, L 1781. 8. verm. 1783. 8. (worin ſie geradezu für unterſchoben erklärt werden.) — An Anſwer to Mr. Shaws Enquiry . . . by J. Clark, Lond. 1782. 8. (Widerlegung des vorigen.) — The Oſſian Controverſy ſtated, im London Magazine, v J. 1782. Nov. und im Deutſchen Muſeum, Februar 1783. — Zweifel gegen die Aechtheit der Kaledoniſchen Gedichte, in den Apollinarien, Tüb. 1783. 8. S. 357. — A Rejoiner . . . by W. Shaw 1784. 8. — —

Zu den Gedichten Oſſians gehören noch: The Works of the Caledonian Bards, transl. from the Galic, Lond.. 1778. 8. Deutſch, Leipz. 1779. 8. — Galic Antiquities, conſiſting . . . of a Collect. of anc. Poems, transl. from the Galic of Ullin, Oſſian, Orran . . . by J. Smith, Edinb. 1780. 4. Mit dem Original zuſ. 1787. 4. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1781. 8. 2 Bde. — Ancient Erſe Poems, Lond. 1785. 8. (Mit einem ſehr einſichtigen Urtheil über Oſſian.) — —

Ferner mögen hier die, zwar ſpätern, aber doch immer alten Schottländiſchen Gedichte ihren Platz nehmen, als: The Speech of Fife Laird, the Mare of Collingtown and baniſhment of poverty, three Scott. Poems, Glasg. 1751. 12. — The Cherry and the Slae, by Montgommery, Gl. 1751. 8. — Gill. Morrice, an anc. Scott. P. Glasg. 1755. 12. — A choice Collect. of Scot. P. anc. and modern, Ed. 1766. 12. — Anc. Scot-

Scottiſh Poems from the Mſcrpt. of George Bannatyne, Edinb. 1770. 12. — Caledoniad, or a Collect. of Poems, written chiefly by Scottiſh Authors, 1775. 12. 3 Bde. — Ancient and modern Scottiſh Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Anc. Scotiſh Poems from the mſcrpt. collect. of S. Rob. Maitland, with . . . an eſſay on the origine of Scotiſh Poetry, 1786. 8. 2 Bde. — Select Works of Scott. Poets 1786. 12. 6 Bde. — Ancient Scottiſh Poets 1792. 8. 6 Hefte. — S. auch den Art. Heldengedicht, S. 553.

Ouvertüre.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches zum Eingang zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauſpiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Muſik dienet. Dieſes, und daß dieſe Art in Frankreich aufgekommen ſey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Franzöſiſchen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lülli verfertigte ſolche Stüke, um vor ſeinen Opern geſpielt zu werden, und nachher wurde dieſes Schauſpiel meiſtentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die ſie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorſpiel vor der Oper eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieſer Stüke hat.

Weil dieſe Stüke Einleitungen zur Oper waren, ſo ſuchte man natürlicher Weiſe ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerſte, was die Kunſt durch die Inſtrumentalmuſik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch itzt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meiſters gehalten.

Da ſie nichts anders als eine Einleitung iſt, die den Zuhörer für die Muſik überhaupt einnehmen ſoll, ſo hat ſie keinen nothwendigen und beſtändigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er dem Charakter der Hauptmuſik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemeſſen, folglich anders zu Kirchenſtüken, als zu Opern, und zur hohen tragiſchen Oper anders, als zum angenehmen Paſtoral ſeyn ſollte.

Zuerſt erſcheinet insgemein ein Stük von ernſthaftem aber feurigem Charakter in $\frac{4}{4}$ Takt. Die Beweggung hat etwas Stolzes, die Schritte ſind langſam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müſſen gewählt werden, damit ſie in andern Stimmen in ſtrengern, oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meiſter in Ouvertüren immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunſt, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten ſind meiſtentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach dieſen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußerſten Geſchwindigkeit, und, ſo viel möglich, abgeſtoßen müſſen geſpielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigſten Strom der Ouvertüre etliche Takte vor, die ſchmeichelnd und piano geſetzt ſind, welches ſehr überraſchend iſt, und wodurch hernach die Folge ſich wieder deſto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieſer Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieſes geſchieht wol bisweilen in ſehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; ſondern ſo, daß der Hauptſatz, oder das Thema bald in der Hauptſtimme, bald im Baſſe vorkommt. Dieſer erſte Theil ſchließt, wenn er in der großen Tonart iſt, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geſchieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des erſten Theils iſt, womit die ganze Ouvertüre, wenn ſie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen ſoll, ſich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo ſie unter andern Gattungen der Inſtrumentalmuſik oder Singſtüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meiſten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren ſind zuerſt von Lülli als Einleidungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach ſolche Tanzmelodien, ohne Rükſicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen, in dieſe Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren ſind in den neuern Zeiten ſelten geworden; weil ſowol die Fuge, als die verſchiedenen Tanzmelodien, mehr Wiſſenſchaft, Kenntniß und Geſchmak erfodern, als der gemeine Haufe der Tonſetzer beſitzet. Hierdurch aber iſt der gute Vortrag, der jedes Stük von dem andern unterſcheiden ſollte, und zu deſſen Uebung die Ouvertüren ſehr vortheilhaft waren, an welchem Orte ſehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die beſten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo ſie, wie geſagt worden, zuerſt aufgekommen ſind. Nachher wurden ſie auch anderwärts nachgeahmt, beſonders in Deutſchland, wo, außer dem großen Bach, noch andre ſeines Namens, ingleichen Händel, Faſch in Zerbſt, und unſre beyden Graun, beſonders aber Teleman ſich hervorgethan haben.

P.

Palaſt.

(Baukunſt.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürſten beſtimmt ſind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen andrer Perſonen von hohem Stande ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Auguſtus in Rom her, die auf dem Palatiniſchen Berg ſtund, deswegen ſie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiſer Palatia genennt wurden.

Die Paläſte, als die Wohnſitze der Landesfürſten, ſollten ſich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande ſind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Beſitzer angemeſſenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und ſehr vergrößerte Wohnhäuſer ſeyn Sie ſind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptſtadt, ſondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, ſondern die meiſten der innern Theile ſind noch als öffentliche Plätze anzuſehen, auf denen Nationalverſammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und beſonders auch Geſandten fremder Fürſten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläſte iſt alſo zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt; ein andrer aber dient zum Privatgebrauch der Fürſten.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß der Palaſt nicht nur wegen ſeiner Größe, ſondern wegen der Mannichfaltigkeit der Bedürfniſſe, denen der Baumeiſter dabey Genüge leiſten muß, das ſchwereſte Werk der Baukunſt ſey. Schon der Umſtand allein, daß er ſowol für den Privatgebrauch einer ſehr großen Anzahl Menſchen, die ein Landesfürſt um ſich haben muß, als zu öffentlichen Geſchäfften dienen ſoll, macht die geſchikte Vereinigung zweyer ſo ſehr gegen einander ſtreitenden Dinge ſchwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernſt und die Hoheit der Handlung gleichſam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeſchiklichkeit des Baumeiſters gemeine, oder gar niedrige Vorſtellungen aus dem Privatleben ſich unter die feyerlichen Eindrüke miſchten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und ſogar dem Staat überhaupt, iſt viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an ſie denke. Darum ſollte, ſo viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrſcher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen ſeyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeiſter die Grundſätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläſte hernehmen. Alles muß da groß ſeyn und den Charakter der Hoheit an ſich haben; aber

ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieſes bedenkt, wird leicht ſehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geſchmak dazu erfodert werde. Der Palaſt iſt für den Baumeiſter, was das Heldengedicht für den Poeten iſt: das Höchſte der Kunſt; und vielleicht iſt es noch ſeltener, einen vollkommenen Palaſt, als ein vollkommenes Heldengedicht zu ſehen. Die meiſten Paläſte ſind kaum etwas anders, als ſehr große Wohnhäuſer. Nichts anders iſt das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in beſondern Theilen ſehr große architectoniſche Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenſeiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal iſt, ausgenommen, ſo fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu ſehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaiſers Severus nachahmet, iſt groß und in dem Geſchmak eines wahren Palaſtes; und ſo wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht ſo viel Fehler gegen den guten Geſchmak der Säulenordnung daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat ſonſt dieſe Seite, wobey keinem Menſchen, wie bey den Außenſeiten, einfallen könnte, daß etwa ſehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonſt iſt die Lage dieſes Schloſſes, ſo wie ſie ſich für einen Palaſt ſchiket: mitten auf einem erſtaunlich großen Platz, auf welchen ſehr breite Straßen führen, ſo daß eine ganze Nation ſich in der Nähe dieſes Palaſts verſammeln könnte, da jeder das Gebäude frey ſähe.

Einige orientaliſche Völker, denen man ſonſt nicht den größten Geſchmak zutraut, ſcheinen mehr als die Europäer eingeſehen zu haben, was ſich zu einem großen Palaſt ſchiket. Man ſagt, daß der, den der chineſiſche Monarch in Pekin bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäiſchen Stadt habe; und aus den römiſchen Ueberbleibſeln der alten Baukunſt läßt ſich ſchließen, daß auch die römiſchen Baumeiſter gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläſte, der Hoheit jener Herren der Welt gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an dieſen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über dieſe Materie in die Hände, daraus ich das Weſentliche, das hieher gehört, anführen will *).

Wodurch unterſcheiden ſich in Europa, heißt es da, die Paläſte der Könige. von den Häuſern der Privatperſonen? Sie ſind von größerm Umfange; die Zimmer ſind größer, und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterſchied aus; ſonſt ſind ſie von verſchiedenen übereinander ſtehenden Geſchoſſen, wie die gemeinen Wohnhäuſer; und wer zum erſtenmale dahin kommt, muß ſich erkundigen, wo die Zimmer des Fürſten ſind.

Würde es nicht ein edleres Anſehen haben, wenn dieſe Paläſte nur von einem Geſchoß wären, wie ehemals die römiſchen, das aber auf einem erhöheten Grund (einer Terraſſe) ſtünde: wenn unter dieſem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in dieſe Gewölber das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeine Bequemlichkeit erfodert, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palaſtes, nach Art der Alten,

durch

*) Dieſe Abhandlung iſt von dem franzöſiſchen Baumeiſter Peyre, und ſteht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

durch Oeffnungen in den Gewölbern derſelben erleuchtet würden? An dieſe große Stüke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geſchikt anſchließen, und dadurch würden dieſe auf die angenehmſte und bequemſte Weiſe können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Ausſichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palaſt umgeben.

Aber wir verweiſen den Liebhaber der Baukunſt auf die Schrift ſelbſt, daraus dieſes gezogen iſt, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunſt vorkommen.

Pantomime.

(Schauſpielkunſt.)

Iſt das lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Wort Pantomimus, welches einen Schauſpieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Geberden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatiſches Schauſpiel, das durchaus ohne Reden vorgeſtellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieſes Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum ſtummen Spiel gehöret.

Von den römiſchen Pantomimen, die, wie es ſcheinet, in den Zeiten des Auguſtus aufgekommen ſind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raſerey verliebt geweſen, wollen wir hier nicht ſprechen. Wer Luſt hat, ſich eine Vorſtellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen nnd des Abbe du Bos geſammelte Nachrichten hierüber leſen *). Dieſes Schauſpiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzen hier und da auf einigen Schaubühnen erſchienen iſt. Was itzt noch Aufmerkſamkeit verdienet, iſt der Theil des ſtummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, wie viel von der guten Würkung einer dramatiſchen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauſpieler zuzuſchreiben ſey. Jedes hat einen ſehr weſentlichen Antheil daran, darum iſt die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorſtellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der ſprechenden, ſondern auch aller andern auf der Scene erſcheinenden Perſonen dazu; hier aber ſchränken wir uns auf das eigentliche ſtumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Perſonen zu thun haben, während der Zeit, da ſie andern zuhören, oder ſelbſt nicht ſprechen.

Dieſer Theil der Kunſt iſt ſo wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaaßen melodiſch behandelt werden ſoll, die Betrachtung einer ſo großen Menge beſonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundſätze hergeleitet werden müſſen, daß ich es nicht über mich nehmen kann, dieſe Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß mich hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorſchlag, der auf eine wahre Theorie dieſes Theils abzielt, einſchränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunſt öf- ter

*) In ſeinen Reflexions ſur la poeſie et la peinture.

ter und ſchwerer gefehlet, als gegen dieſen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Perſonen eine allein etwas lange ſpricht, oder wo zwey das Geſpräch eine Zeitlang allein fortſetzen. Insgemein iſt ſo gar keine Wahrheit, ſo gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Perſonen, daß die Täuſchung, darin man etwa geweſen, plötzlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine ſehr falſche Kunſt und ein höchſt unnatürliches und erzwungenes Weſen verurſachen, zurükläßt.

Ein ſehr allgemeiner Fehler iſt es, daß die nicht redenden Perſonen, wenn das, was die redenden ſagen, ſie eigentlich nicht angeht, ſich in Parade hinſtellen, als ob dem Zuſchauer viel daran gelegen wäre, ſie immer zur Aufwartung parat zu ſehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Perſonen für ſich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht intereſſirt, dieſe inzwiſchen herumgehen, oder ſonſt ohne allen Zwang, und ohne alle Rükſicht auf das, was die Redenden angeht, ſich der Phantaſie deſſelben Augenbliks überlaſſen. Und dieſes ſollte doch eben nicht ſchwer ſeyn. Diejenigen, die in einer ſolchen Scene nichts mehr zu ſprechen haben, dürfen ſich nur hinſetzen, wo ſie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Geſellſchaft allein nehmen, um ihm leiſe etwas zu ſagen. Da ſehe ich gar keine Schwierigkeit darin, ſich auf der Bühne eben ſo natürlich zu betragen als wenn man in würklicher Geſellſchaft wäre. Die hingegen, die noch zu ſprechen haben, dürfen ſich nur angewöhnen, während der Zeit, da ſie etwas anders thun, und ohne es ſich merken zu laſſen, genau auf die redenden Perſonen zu hören, damit ſie zu rechter Zeit einfallen können. Dieſes iſt doch auch nicht ſehr ſchwer.

Mehr Ueberlegung und Kunſt erfodern die alle vorhandene Perſonen intereſſirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuſchauer ſind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu ſagen haben Denn da muß jeder an dem, was er hört und ſieht, Antheil nehmen, und dieſes muß auf eine höchſt natürliche Weiſe geſchehen.

Hier machen die meiſten Schauſpieler es ſich zu einer Regel, daß ſie bey ſcherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umſtände nothwendig machen, in zwey Gruppen zuſammenſtehen, und daß währender Scene an dieſen Gruppen wenig verändert werde. Aber dieſe Regel verleitet ſie zu dem ärgſten Zwang. Wie es z. B. ſehr natürlich iſt, wenn eine geliebte Perſon in Ohnmacht hinſinket, daß alle dabey gegenwärtige um ſie zuſammenlaufen: ſo iſt es auch oft höchſt unnatürlich, daß ſie währender Ohnmacht um ſie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher iſt es, daß nach dem erſten Zuſammenlauf, und nachdem die Hülfe veranſtaltet worden, einer ſich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um ſich ſeinen Schmerzen zu überlaſſen; ein andrer langſam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgeſondert vor ſich ſteht, und mit niedergeſenktem Haupte der Traurigkeit ſtill nachhängt, oder neben der leidenden Perſon ſteht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, ſo kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat.

Die einzige Schwierigkeit dabey iſt dieſe, daß die Zuſchauer ſo viel möglich, jede Hauptperſon im Geſichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, iſt es beſſer, dieſe Erfoderniß einmal fahren zu laſſen.

Erwekt aber eine intereſſante Scene lebhafte Leidenſchaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher iſt, daß die Perſonen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben: da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutſchen tragiſchen Bühne wird nicht ſelten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchſten ſteigen ſollte, gelacht; und allemal iſt eine verkehrte Pantomime daran ſchuld.

Der comiſchen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Luſtige Charaktere äuſſern ſich insgemein am ſtärkſten durch Geberden und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Würkung der meiſten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuſchauer höret. Man erinnere ſich der Scene zwiſchen Froſine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da, wo er nichts redet, äußerſt comiſch wird. Sie iſt aber im Comiſchen viel leichter, als im Tragiſchen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche ſelbſt, bisweilen etwas Comiſches hat. Die meiſten comiſchen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas ſeltſam Mimiſches, das gegen das gewöhntiche Betragen der Menſchen, als übertrieben, oder unnatürlich abſticht.

Diderot ſchlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig iſt, den Schauſpielern die Pantomime vorſchreibe, u. führet ſehr ſcheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieſes Mittel, ſobald die Vorſchrift umſtändlich iſt, den Schauſpielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Urſachen der ſchlechten Pantomime ſich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entſtehende Zwang hat eben den größten Antheil an ſo viel ſchlechten Vorſtellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man ſich, um ſie natürlich zu machen, genau an eine Vorſchrift hat halten wollen. Das beſte Mittel, die Schauſpieler zu unterrichten, ſcheinet mir dieſes zu ſeyn, daß Kenner des Schauſpieles die vornehmſten Scenen der bekannteſten Stüke vornehmen, und über die Pantomime derſelben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterſtützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatiſches Stük herausgiebt, könnte dieſes in einer Vorrede dazuthun. Aber man müßte nicht umſtändliche noch entſcheidende oder ausſchließende Vorſchriſten geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weiſe pantomimiſch gut ausgeführt werden.

Zuerſt alſo müßten über den wahren Charakter der Scene, die man beſonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin ſich äußernden Leidenſchaften genau und beſonders auch nach ihren äußerlichen Würkungen betrachtet werden. Hierauf könnten beſondere Vorſchläge, die ins Umſtändliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieſer

Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn beſonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critiſche Beleuchtungen beſonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen. Sammlungen ſolcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauſpieler, würden dieſe zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunſt bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Beſondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlaſſen.

Pantomimiſche Tänze, oder Ballette, ſind ſolche, die eine würkliche Handlung vorſtellen, und kommen den eigentlichen pantomimiſchen Vorſtellungen der Alten etwas nahe. Es iſt ſchon anderswo *) angemerkt worden, daß die einzigen Ballette ſind, die auf der Schaubühne erſcheinen ſollten.

* *

Unter den, von der Schauſpielkunſt überhaupt handelnden Werken gehören hieher: L'arte de' Cenni, da Giov. Bonifacio, Vic. 1616. 4. Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel, Berl. 1785 - 1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. — S. übrigens die Art. Ballet und Schauſpielkunſt.

*) S. Art. Ballet.

Parodie.

(Dichtkunſt.)

Waren bey den Griechen ſcherzhafte Gedichte, auch wol nur einzele Stellen, dazu ganze Verſe, oder einzele Ausdrüke von ernſthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So iſt das Gedicht des Matron, welches Athenäus aufbehalten *), worinn eine Schwelgerey in homeriſchen, oder dem Homer nachgeahmten Verſen beſungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an:

Δειπνα μοί ἔννεπε μοῦσα πολυτροφα
και μαλα πολλα, —

Nach des Ariſtoteles Bericht hat Hegemon von Thaſos ſie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß iſt, daß das Atheniènſiſche Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieſelben ungemein geliebt hat. Daher iſt Ariſtophanes voll von Parodien einzeler Verſe der beſten dragiſchen Dichter.

Heinrich Etienne, oder **Stephanus** hat eine beſondere Abhandlung davon geſchrieben, die 1575 zu Paris gedrukt iſt a).

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erſt lange nach ihm ſind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhafteſten Erfindungen des ausſchweifenden Witzes. Ich habe auf einer ſehr geprieſenen franzöſiſchen Schaubühne das nicht ſchlechte Trauerſpiel Oreſtes und Pylades aufführen ſehen, wobey die Logen und das Parterre ſich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauſpiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demſelben vorgeſtellt, wobey der ganze Schauplatz äuſſerſt lebhaft, und das Händeklatſchen oft allgemein wurde.

Man

*) Deipnoſ. L. IV.

a) Bey dem Αγων Hom. et Heſiod. und mit dem oben angeführten Gedichte des Matron, u. a. m.

Man muß es weit im Leichtſinn gebracht haben, um an ſolchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der würklich ernſthafte, ſogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein franzöſiſcher Kunſtrichter hat unlängſt ſehr richtig angemerkt, daß der leichtſinnige Geſchmak an Parodien unter andern auch dieſes verurſachet habe, daß gewiſſe, recht ſehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorſtellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menſchen weit mehr zum Leichtſinn, als zum Ernſte geneigt iſt, ſo könnten durch Parodien die wichtigſten Gedichte und die erhabenſten Schriften über wahrhaftig große Gegenſtände, allmählig ſo lächerlich gemacht werden, daß die ganze ſchönere Welt ſich derſelben ſchämte. Man ſieht gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien ſchlechthin verwerfen. Sie ſind wenigſtens zur Hemmung gewiſſer erhabener Ausſchweifungen und des gelehrten, politiſchen und gottesdienſtlichen übertriebenen Fanatiſmus, ein gutes Mittel. Man kann kaum ſagen, ob es ſchädlicher ſey, über das Edle und Große mit einer fantaſtiſchen Einbildungskraft hinauszuſchweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtſiñ die Schranken der Mäßigung im Luſtigen zu überſchreiten. Beydes iſt verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieſes iſt nur durch die ſtrenge Satyre, und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrſammkeit und in dem Geſchmak giebt es einen pedantiſchen Fanatiſmus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel iſt. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyſpiel. Aber ohne ſie zu ſo guten Abſichten anzuwenden, ſie blos zum Luſtigmachen brauchen, iſt ein höchſt verderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtſinn der Parodie unſern Parnaß noch nicht angeſtekt, obgleich hier und da ſich Spuren dieſer Peſt gezeiget haben. Und da ſich die Anzahl gründlicher Kunſtrichter in Deutſchland noch immer vermehret, ſo iſt zu hoffen, daß ſie ſich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch widerſetzen werden, ſobald das Einreißen deſſelben zu befürchten ſeyn möchte.

* *

Auſſer der, von H. S. angeführten, von H. Stephanus verfaßten und bey dem *Αγων* Hom. et Heſ. Par. 1575 abgedruckten Abhandlung von den Parodien der Alten, handeln davon überhaupt: J. C. Scaliger (im 42ten Kap. des 1ten Buches ſ. Poetik.) — J. F. Kapp (In der Vorrede zu ſ. Ausgabe des Vavaſſor, Lipſ. 1722. 8. S. XXXIX und LIII.) — Xav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 176 ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia.) — Cl. Sallier (Diſc. ſur l'origine et ſur le caractere de la Parodie, in dem 10ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Ungen. (Diſc. à l'occaſion d'un diſc. de Mr. D. L. M. ſur les Parodies, Par. 1731. 12.) — Domairon (Im 2ten Bde. S. 306. ſ. Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bde.) — J. B. Baſedow (Im 299 §. ſ. Lehrbuches Poet. u. Proſ. Wohlredenheit.) — J. J. Eſchenburg (In ſ. Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 87. §. 15 u. f. der erſten Ausg.) — C. F. Flögel (In ſ. Geſch. der komiſchen Litterat. Bd. 1. S. 349. Bd. 3.

S. 351. und des Groteskekomiſchen S. 107.) — Auch finden ſich über die griechiſchen Parodienſchreiber noch Litterar. Notitzen in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2. — —

Unter den neuern Völkern ſind auch in dieſer Dichtart die Italiener den übrigen zuvorgegangen. Die Eneida travestita des Giovb. Lalli († 1637) erſchien Rom. 1615. 12. Auch laſſen ſich vielleicht noch einige andre Gedichte hieher rechnen; aber, ſo viel ich weiß, haben ſie nie dramatiſche Gedichte parodirt. — In Frankreich iſt die Parodie ämſiger betrieben worden. Scarrons traveſtirte Eneide kam im J. 1648 heraus; und mehrere claſſiſche, ſo wohl als neue, erzählende Dichter haben mit dem Virgil einerley Schickſal gehabt. (S. die Art. Erzählung u. Heldengedicht.) Am häufigſten aber hat man auf dem Theater davon Gebrauch gemacht. Das erſte, parodirte Trauerſpiel, war die Andromache des Racine, und dieſes Stük, welches nicht erſt lange nach Scarrons Aeneide, wie H. S. ſagt, ſondern bereits im J. 1667 erſchien, obgleich, ſo viel ich weiß, nicht geſpielt worden iſt, führt den Titel, La folle querelle. Indeſſen hat der Geſchmak darin in neuern Zeiten ſehr zugenommen; jedes merkwürdige Stück iſt damit verfolgt worden. Die bekannteſten Verf. dieſer Parodien ſind: M. Ant. Le Grand († 1728) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) J. Ant. Romagneſi († 1742) Al. Rene Le Sage († 1747) Louis Fuſelier († 1752.) J. Joſ Vade († 1757) Jacq Bailly († 1768) Panard († 1769) Alex Piron († 1773.) Touſſ. Jaſp. Taconnet († 1774) Ayguebeerre, Fr. Th. Feutry, u. v. a. m. Auch iſt eine Sammlung davon, unter dem Titel: Parodies du nouv. Theatre Italien, avec les airs, Par. 1731 - 1735. 12. 4. 4 Bde. vorhanden. — Von Engliſchen Parodien, ſind mir, auſſer einigen Traveſtirungen des Homer und Virgil, keine bekannt. Unter den dramatiſchen Stücken der Engländer könnte der bekannte Rehearſal hieher gerechnet werden, ſo wie einige Stücke von Th. Duffet. — In Deutſchland iſt Virgil, zum Theil Stückweiſe, wie von Michaelis, und ganz, ziemlich glücklich von Al. Blumauer, Wien 1783 u. ſ. 8. 2 Th. ſo wie von andern mehrere claſſiſche Dichter, traveſtirt worden (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Auch haben wir einige dramatiſche, nicht glückliche, Parodien der Trſpl. der H. Weiße und Gerſtenberg, von J. J. Bodmer erhalten. Und in A. Käſtners Verm. Schriften Th. 1. S. 194. finden ſich Parodien einzeler Verſe. — —

Partitur.

(Muſik.)

Ein geſchriebenes Tonſtük, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem beſondern Syſtem, mit ihrem Schlüſſel bezeichnet, unter einander ſtehen. Die Partitur wird einem ausgeſchriebenen Stük entgegengeſetzt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die ſie vorzutragen haben, beſonders und allein geſetzt iſt. Die Partitur wird ſo geſchrieben, daß von unten auf die Linienſyſteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher ſie in dem allgemeinen Syſtem der Töne ſtehen. Der Deutlichkeit halber müſſen die Stimmen ſo geſchrieben ſeyn, daß nicht nur ganze Takte, ſondern auch die Haupttheile derſelben durch alle Stimmen ſenkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonſtük ſo geſchrieben iſt, ſo läßt ſich darin alles mit einem Blik überſehen, und ein Kenner

kann, ohne es gehört zu haben, von ſeinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeſchriebenen Stük ſehr mühſam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeiſter, Concertmeiſter, oder wer ſonſt an ſeiner Stelle der Aufführung vorſteht, die Partitur vor ſich haben, damit er ſogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und ſo viel möglich dem weitern Einreißen deſſelben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuoſen, die Tonſtüke zum Aufführen beſitzen, müſſen ſie ausgeſchrieben; Tonſetzer aber, die ſie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Paſſacaille.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, zu ernſthaft angenehmen, und ſogenannten halben Charakteren. Der Takt iſt $\frac{3}{4}$, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es beſteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung iſt ſehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne ſo gemacht, daß über dieſelben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch ſolche, die mit dem Niederſchlag anfangen; und in Händels Suiten iſt eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich ſind die Paſſacaillen in den Opern Armide und Iſſe ſehr berühmt.

Paſſagen.

(Muſik.)

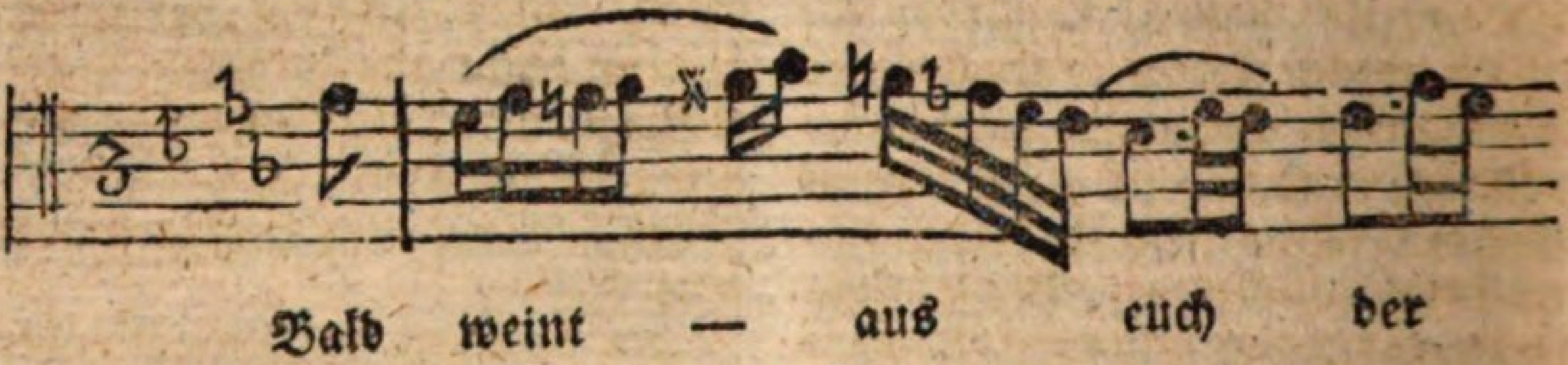
Von italiäniſchen Paſſo und Paſſagio: ſind Zierrathen der Melodien, da auf einer Sylbe des Geſanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorſtellt, durch ſogenannte Diminution, oder Verkleinerung, in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müſſen alle Töne der Paſſage die Stelle eines einzigen vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorgetragen werden. Die Läufe beſtehen aus mehrern Paſſagen über eine Sylbe.

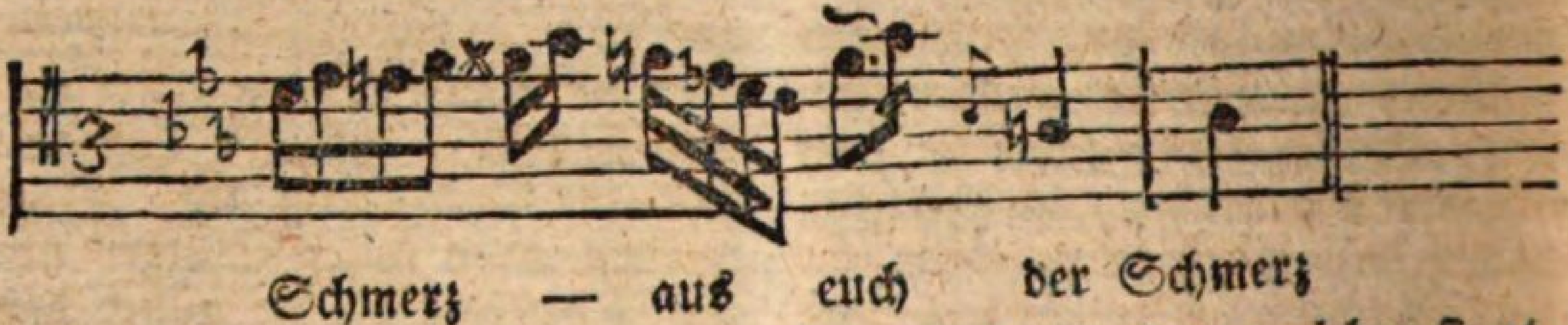
Die Paſſagen werden entweder von dem Tonſetzer vorgeſchrieben, oder die Sänger und Spieler machen ſie ſelbſt, wo der Tonſetzer nur eine Note geſetzt hat. Dazu werden aber ſchon Sänger und Spieler erfodert, die außer dem guten Geſchmak die Harmonie beſitzen, damit ihre Paſſagen derſelben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Paſſagen. Einige ſind würklich vom Geſchmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil ſie den Ausdruk unterſtützen; andere ſind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunſt zeigen wollen. Dieſe verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in ſofern man das Unſchikliche davon vorſtellen, und dagegen, als eine den guten Geſchmak beleidigende Sache, Vorſtellung thun will. Sie ſind Ausſchweifungen, wozu die welſchen Sänger auch unſre beſten Tonſetzer verleitet haben. Beſonders ſind die ſogenannten Bravourpaſſagen ungeheure Auswüchſe, die wenigſtens in Singeſachen nicht ſollten geduldet werden, es ſey denn etwa zum Spaß in comiſchen Opern.

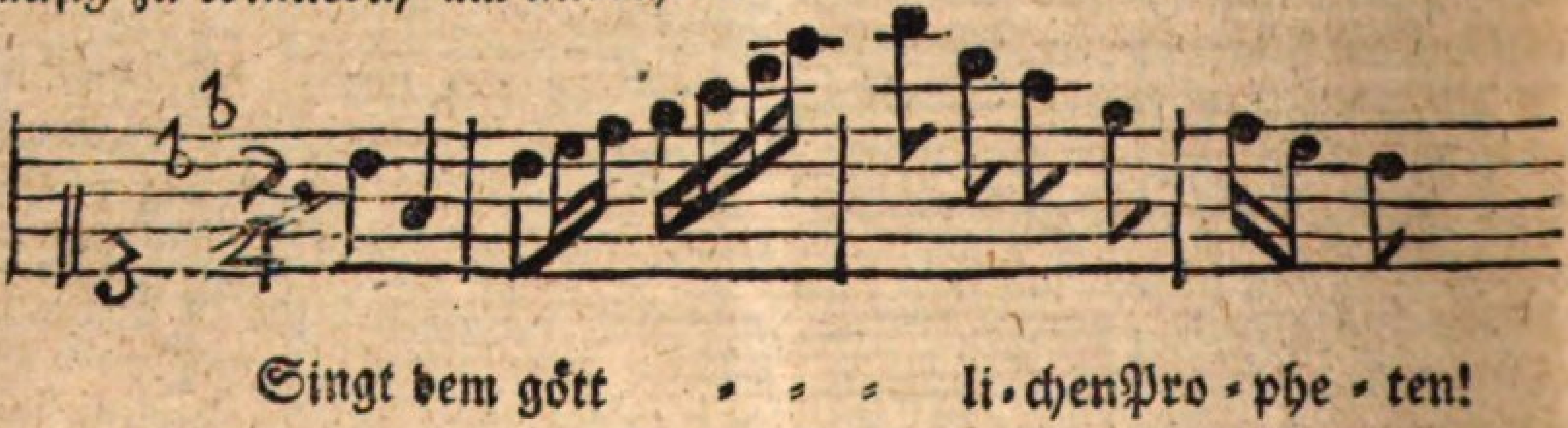
Daß es Paſſagen von der erſten Gattung gebe, die zum Ausdruk ſehr charakteriſtiſch ſind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen

chen von unſern beſten Tonſetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß ſie der ſingenden Leidenſchaft natürlich ſeyn. In zärtlichen Leidenſchaften geſchieht es gar oft, daß man ſich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieſer Ton eine die Leidenſchaft ſchmeichelnde Verzierung verträgt, ſo entſteht ganz natürlich eine Paſſage. In folgender Stelle, aus der Arie: Ihr weichgeſchaffnen Seelen *),

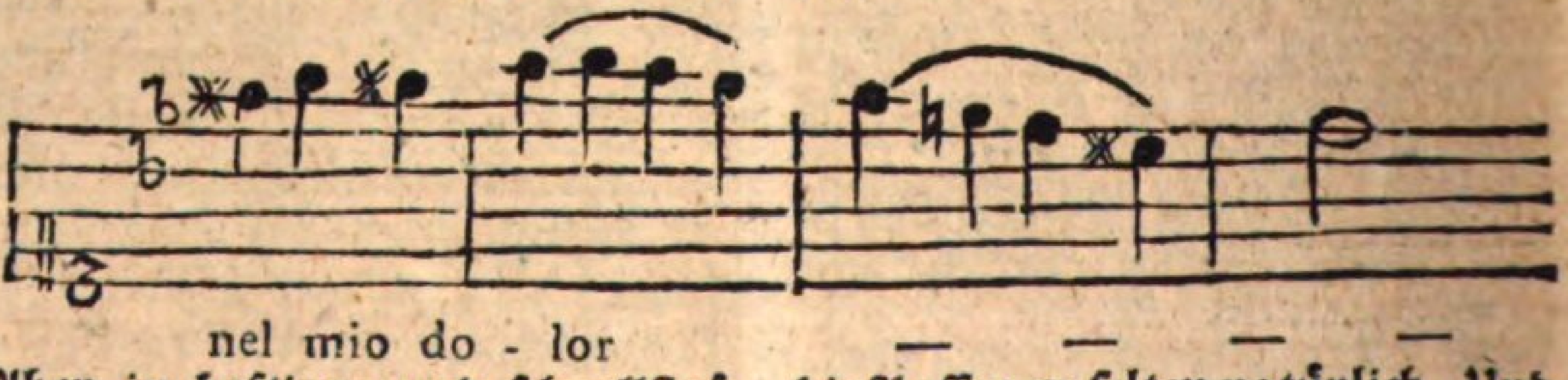




ſind die Paſſagen ungemein wol erfunden, um eine ſchmerzhafte zärtliche Leidenſchaft auszudrüken; ob ſie gleich hier, um dieſes beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte ſtehen, da der, welcher ſingt, nicht ſelbſt in der Leidenſchaft iſt. So ſteht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Paßion



die, ſonſt ſehr abgenutzte Paſſage, hier zu lebhaftern Ausdruk der Bewunderung ſehr gut. Nichts iſt geſchikter, den höchſten Schmerz auszudrüken, als folgende Paſſage *):

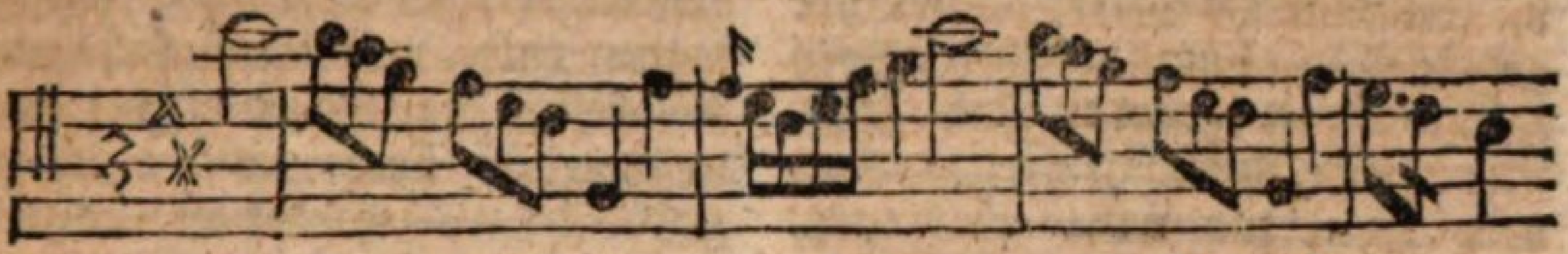


Aber in heftigen und ſchnellſtrömenden Leidenſchaften, und wo das Herz eilt, ſeiner Empfindung ſchnell Luft zu machen, da ſind die Paſſagen ſelten natürlich. Und da ſie im Grunde Verzierungen ſind, und etwas angenehmes ha-

*) In Grauns Paſſion.

*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria: Già m'affretta etc.

ben, ſo ſchwächen ſie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Grauniſchen Arie.



Nach meiner Empfindung hat dieſer Ausdruk des Worts paventi, der ſchrekend ſeyn ſoll, durch die kleine Paſſage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schrekhaftes bekommen; und die Art, wie das Wort furore beydemale geſungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Es mögen ſich einige einbilden, daß die Arien ohne Paſſagen zu einförmig und ſogar langweilig werden würden. Allein dieſes iſt nicht zu befürchten, wenn nur der Tonſetzer geſchikt genug iſt, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Inſtrumente wol zu nutzen. Die ſo eben angeführte Arie Già m'affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die ſo eben angeführte ſchmerzhafte Paſſage vorkommt, iſt ſonſt durchaus ohne Paſſagen, und es iſt gewiß eine der vollkommenſten Opernarien.

Was die Paſſagen, die die Sänger für ſich machen, betrifft, ſollte jeder Capellmeiſter ſich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürſtl. Hannoveriſchen Capellmeiſters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeſchrieben war, hinzuſetzte. Ich weiß wol, daß dieſe Leute nicht allemal zu zwingen ſind, vornehmlich, da ein ſo großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Paſſagen ſo oft Bravo zuruft.

Zum wenigſten ſollte der Capellmeiſter ſich ſolcher Sünden gegen den Geſchmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er ſie ſelbſt begeht. Die Raſerey für die willkührlichen Paſſagen hat eigentlich das Verderben in die Singemuſik eingeführet, worüber gegenwärtig mit ſo viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonſetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenſchaft durch ein ganzes Stük fortzuſetzen, begnüget ſich damit, daß er etwa eine Melodie in dem ſchiklichen Ausdruk angefangen hat: hernach ſchreibet er eine Folge von Paſſagen hin, durch die der Sänger ſeine Geſchiklichkeit zeigen kann, und die ſich gleich gut zu allen Arten der Empfindung ſchiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunſtrichter ſeine Stimme gegen Ausſchweifungen erheben, die der wahren Muſik ſo verderblich ſind!

Paſſepied.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, das zwar in ſeinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine muntrere Bewegung hat. Der Takt iſt $\frac{3}{8}$, und die Sechszehntel ſind die geſchwindeſten Noten, die es verträgt. Die Einſchnitte ſind wie in der Menuet, die im Auf-

takt anfängt. Das Stük beſteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten; aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl ſeyn. Die Theile können in verſchiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne ſchließen. Ihr Charakter iſt eine reizende, aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie oft mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptſtük, das in der großen Tonart geſetzt iſt, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzoſen paſſe-pied mineur nennen, auf welches das erſte, das alsdenn paſſe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

Paſte.

(Bildende Künſte.)

Der Abdruk eines geſchnittenen Steines in Glas. Da ſchwerlich jemand beſſere Kenntniß über dieſe Materie hat, als der berühmte Lippert, ſo kann ich nicht beſſer thun, als den Aufſatz, den er mir ſchon vor einigen Jahren zu ſchiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurüken:

„Die Erfindung iſt ſehr alt, und vielleicht eben ſo alt, als die Glasmacherkunſt. Die Art und Weiſe wie die Paſten gemacht worden, iſt oft beſchrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht ſtehet in der ſogenannten Nürnbergiſchen Werkſchule; und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traité des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir ſind auch unterſchiedene andere Arten von Paſten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verſchiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra ſigillata ſind, die Italiäner nennen ſie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch geſprengt grau, wie der ſogenannte Federjaſpis, (Italiäniſch Igiaba) und welche letztere Sorten ich aus vielen Urſachen für Aegyptiſch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptiſche Gefäße und Bilder vorgekommen, welche ſehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht ſeyn mochten. Ich habe auch einige dieſer Bilder ſo feſt als einen weichen Edelſtein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus ſchlechten Gründen, dieſe Meynung beſtreiten wollen. Denn da ſich dieſe Herren wenig um praktiſche Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, ſo haben ſie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß ſelbſt nicht was für Namen beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelſteine heut zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, exiſtiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critiſche Streitigkeiten einlaſſen werde, weil ſolche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, ſo ſehe ich aus der großen Anzahl geſchnittener Steine, daß die Alten ſehr gerne in Hornſtein geſchnitten: als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcedon, Jaſpis und Schmaragdmutter, als welche erſtern fünf Arten allerdings unter die Hornſteine gehören, und welche ſich mit dem Rade ſehr wohl ſchleifen laſſen. Ob nun ſehr vieles hiervon zu ſagen wäre, ſo wäre

es hier eine überflüßige Weitläuftigkeit. In obbeſagten Werke des Mariette iſt eine ſehr ſchöne Abhandlung von der Steinſchneiderkunſt enthalten, darin nichts vergeſſen iſt, was dazu gehöret; weil es aber mit den Paſten keine Connexion hat, ſo iſt hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugſamer Kenntniß hiervon, oft alte Paſten, wegen ihres harten Glaſes für würkliche Steine angeſehen. Ich beſitze einige Stüken Glas von der muſiviſchen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Conſtantinopel, welche ich von dem Secretair des holländiſchen Geſandten, als welcher 14 Jahr in Conſtantinopel geweſen iſt, erhalten habe: es ſind ſolche ſo hart, daß ſie an Stahl geſchlagen, wie ein andrer Feuerſtein, Funken werfen, und man hat einige ſchleifen laſſen, welche in Ringen, von eben ſo ſchönem Luſtre, als ein orientaliſcher Topas ſind, und ſo hart habe ich auch einige antike Paſten des Grafen Moszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun iſt mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachſen vorgekommen, welches bey Coburg in der ſogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Flußſand genommen wird, der alsdenn das Glas ſo hart machet, und welches ich in meinem Ofen, worin ich doch Kupferaſche brennen kann, nicht ſo weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eiſen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzoſen haben ſeit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Paſten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meiſten Steine aus des Königs in Frankreich, der Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Paſten gebracht; daher wir auch ſo viele ſchöne Sachen erhalten haben, welche uns ſonſt unbekannt geblieben ſeyn würden. Die italiäniſchen Paſten aber ſind meiſtens von ſehr weichem Glaſe, weil in Italien die Kohlen theuer ſind: man kann einige mit dem Meſſer ſchaben; ſie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man ſagt, das Glas bekommt den Schmergel; ſie machen aber auch die meiſten aus muſiviſchem Glaſe, welches ein leichtflüßiges Beyglas, und von beſſerer Dauer iſt. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; ſie lagen bey mir auf dem Tiſche; da die Sonne darauf ſchien, und ſie warm wurden, ſprangen zwey davon in viele Stüke, weil das Glas aus vieler Potaſche gemacht war.

Von allen dieſen Glaskünſten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den beſten Unterricht geben, der in allen Glaskünſten große Wiſſenſchaft hat, und wovon ich große Proben geſehen. Paſten zu machen, muß man fein geſchleimten venetianiſchen Trippel nehmen, und in eiſern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutſam abnehmen, die Forme wohl troknen laſſen; alsdenn leget man Glas darauf, bringet ſolche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, läſſet es weich ſchmelzen, und drüket es mit einem warmen Eiſen; bringt ſolche in Kühlofen, und wenn ſie erkaltet, hebet man ſie von der Form ab, ſo ſind ſie fertig. Der Steinſchneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus

Aus dieſen Paſten machet man Ausgüſſe, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermiſchet, oder gießet ſie in Gyps, oder drüket ſolche in einen guten Lak ab, wovon der engliſche der beſte iſt; alle dieſe Arten aber haben ihre großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und ſpringet in jählinger Wärme und Kälte ſehr leicht; der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man ſelbige mit andern Dingen vermiſchen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, ſo wird der Abdruk nicht ſcharf; das Siegellak ſpringt, und ſchwindet leicht, wird auch in der Wärme ſtumpf, daß alſo dieſe Arten jederzeit veränderlich und verderblich ſind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medallien abgegoſſen, hatte ich ſolche in einen Schrank geleget, und binnen einem Jahre nicht angeſehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundere mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kaſten davon nichts zu ſehen war. Ich nehme endlich das ſechste Glas aus meinem Microſcopio, und entdeke viele Millionen kleiner Inſecten, welche die Ausgüſſe ſo durchgraben hatten, daß ſie weich waren, wie Kreide: und ſo iſt mirs mit verſchiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Alabaſter, Fraueneis, oder Muſchelſchalen brennen laſſen; er iſt allezeit dieſem Mangel unterworfen geweſen, ſogar wenn ich auch Alaunwaſſer darunter gemiſchet; daß alſo mit dieſer Art, Ausgüſſe zu machen, nichts zu thun iſt.

Von der Dauer meiner Abdrüke *) verſpreche ich mir bis itzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüſſen oder vielmehr Abdrüken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringſte davon verändert wird; als worüber ich mit unſäglicher Mühe raffiniret. Ich hätte zwar ſehr viele Maſſen anbringen können, unter andern auch eine chineſiſche, welche ebenfalls dauerhaft iſt; allein alle dieſe Arten haben den Fehler, daß ſie ſchwinden, und würde damit die wahre Größe des Steines vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgienge.

Viele wollen dieſe Maſſe dennoch für Gyps halten; es iſt mir dieſes abrr einerley. Wenn die Abdrüke ſcharf und accurat ſind, von beſtändiger Dauer und Feſtigkeit bleiben, ſo glaube ich meine Abſicht erreicht zu haben, welche aber bey purem Gyps niemals zu erlangen iſt. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß ſie nicht naß werden, denn ſonſt verlieren ſie ihren Luſtre, ob es gleich ſonſt nicht ſchadet; und wenn noch ſoviel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpinſel nehmen, und ſie abſtauben, es wird niemals ſtumpf werden. Auf dieſe Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zwek, den ſchönen Wiſſenſchaften durch dieſe Productiones nützlich zu ſeyn.“

* *

Daß ſchon die Alten geſchnittene Steine in gefärbtes Glas abdruckten, erhellet aus dem Plinius, Lib. XXXVI. c. 26. und aus dem Seneca, Epiſt. XC. und Mariette (Traité des pierres gravés, I. S. 93. will ſogar

*) S. Abdrüke I Th.

ſogar, daß ſie deren in Glas geſchnitten haben. Auch ſind von jenen Paſten viele auf uns gekommen. In den neuern Zeiten iſt, eben dieſem Schriftſteller zu Folge (a. a. O.) ein Mayländiſcher Mahler, Franc. Vicecomite, gegen Ende des 15ten Jahrhundertes, einer der erſten geweſen, welche Glaspaſten verfertiget. Von dem Matthäus (De rerum inventoribus S. 38) wird ſie aber einem gewiſſen Angel. Barroeſius zugeſchrieben. Allein Alb. Neri und Kunkel brachten ſie, durch die Kunſt, dem Glaſe die Farben der Edelgeſteine zu geben, unſtreitig zu einer höhern Vollkommenheit, und von dem erſtern ſchreibt ſich auch wohl der Nahme Paſte ſelbſt, in dieſer Bedeutung, her, als mit welchem er ſowohl den Teig, oder die verſchiedenen Maſſen, die er aus Metallen und allerhand Mineralien zuſammenſchmolz, um dem Glaſe die Farbe der Edelgeſteine zu geben, als auch das gefärbte Glas ſelbſt, in ſeinem bekannten Werke belegt. Hierauf veranlaßte der Herzog von Orleans den Hrn. Homberg, die geſchnittenen Edelſteine in ähnlich gefärbtem Glaſe, auf das genaueſte, ſowohl in Anſehung der Vorſtellung, als der Farbe, abzudrucken, und Stoſch (in den Gemm. antiq.) giebt ſeinen Paſten das Zeugniß, daß ſie den alten Paſten in allem, nur nicht in der Härte, gleichkommen. Und in neuern Zeiten hat H. Reiffſtein in Rom glükliche Verſuche gemacht, dergleichen in zwey und mehr Farben zu verfertigen (S. Winkelmanns Anmerk. zu ſ. Geſchichte der Kunſt, S. 9 und J. G. Meuſels Miscell. Heft 18. S. 325.) Doch man hat ſich auch nicht blos begnügt, Glaspaſten zu machen; man hat auch in Schwefel, Siegellack, Gyps, künſtliche Steine und allerhand Arten von zubereiteter Erde (als in eine Talkerde, von Hrn. Lippert; in eine ſchwarze Erde, von Hrn. Taſſie in England) Abdrücke und ganze Sammlungen zum Verkaufe gemacht. Die wichtigſten derſelben ſind die, von Chrſtn. Dehn in neuern Zeiten, zu Rom, in rothen und ſchwarzen Schwefel gemachten; ein Verzeichniß iſt mir nicht davon bekannt; in einem Briefe von Winkelmann, beſinne ich mich aber geleſen zu haben, daß die Anzahl der abgedruckten Steine ſich nicht über 1200 beläuft. — Catalouge des pâtes de ſouffre tirées des pierres gravées par les plus fameux Artiſtes de l'antiquité, tant Gr. que Rom. qui ſe vendent chez Mr. Götzinger, à Anſpac. 8. (beſteht aus 600 Stück.) — — Auf künſtlichen Steinen: Madſ. Feloix hat eine dergleichen Sammlung von 1500 Stücken geliefert (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, Bd. 6. S. 404.) — — In weißer Erde, von Hrn. Lippert (Dactylioth. Lippertianae Chilias I. a Ioa. Frid. Chriſtio, Lipſ. 1755. 4. Chil. II. ebend. 1756. 4. Chil. III. a. C. G. Heyne, ebend. Eine Auswahl aus dieſen drey Tauſenden, von zwey Tauſend, mit einem deutſchen Verzeichniß und Erklärungen, Leipz. 1767. 4. Ein Supplement dazu von 1049 Abgüſſen, L. 1776. 4.) — — In engliſcher ſchwarzer Erde: A Catalouge of Cameos, Intaglio's, Medals etc. of Joſ. Wedgwood, Lond. 1773. 12. verm. und mit einem franzöſiſchen Titel, ebend. 1788 u. 1790. 8. — Account of the preſent Arrangement of Mr. J. Taſſies Collection of paſtes and impreſſions, from anc. and modern Gems . . . by R. E. Raſpe, Lond. 1787. 8. Und unter dem Titel: A deſcript. Catal. of a general Collect. of ancient and modern Gems . . caſt. in coloured paſtes, white enamel and ſulphur by J. Taſſie, arranged and deſcribed by R. F. Raſpe, and illuſtr. with Copperplates, to which is prefixed an introduction

tion on the various uſes of this collection, the origin of the art of engraving on hard ſtones, and the progreſs of paſtes, Lond. 1791. 4. 2 Bde. mit 58 Kpfrn. (Die Zahl derſelben beläuft ſich jetzt auf 15000.) — — Eine andre Dactyliothek von 1200 Stück geſchnittenen Steinen, nebſt einer Menge abgedruckter Medaillen werden bey Keßler in Nürnberg, und Roſt in Leipzig verkauft. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 141.) — — Noch eine von 150 Stück iſt bey Roſt in Leipzig zu haben. — — Noch eine andre bey J. F. Löhr in Mainz (S. T. Merk. Auguſt 1786.) — — Eine dergleichen von J. S. Götzinger (S. Catal. des pates de ſouffre, tirées des pierres gravées par les plus fameux artiſtes de l'Antiquité, qui ſe vendent chez Mr. Goetzinger .... Anſp. fol.) — —

Anweiſungen Abdrücke, oder Paſten aller Art zu machen: Maniére de copier ſur le verre les pierres gravées, par Guil. Homberg, in den Mem. de l'Acad. Royale des Sciences, An. 1712. — In der Vorrede von des Vettori Tractat, De ſeptem Dormientibus, R. 1741. ſoll ſich eine Anweiſung, wie Glaspaſten zu machen ſind, nebſt einem Verzeichniſſe von Künſtlern darin finden. — Des pierres gravées factices, et de la manière de les faire; Obſervations ſur les diverſes manières de tirer des empreintes .... in dem Traité des pierres gr. par. P. J. Mariette, Par. 1750. fol. Bd. 1. S. 209 u. f. — Hr. Raspe, in den Anmerkungen über Hrn. Klotzens Schrift vom Nutzen und Gebrauch der geſchnittenen Steine, Caſſel 1768. 8. hat die Manier, wie er ſich Abdrücke gemacht, angezeigt. — Die Kunſt ... Abdrücke, und Abgüſſe von Gyps, von Glas rothem Schwefel zu machen, im Oreſtrio, von den drey Künſten der Zeichnung, Wien 1774. 8. Th. 2. N. LXXI - LXXIII. S. 438 u. f. — Im deutſchen Merkur (März 1776) findet ſich eine Nachricht von der Kunſt, Glaspaſten zu verfertigen. —

Wegen der, von der Glasmacherkunſt handelnden Werke ſ. den Artik. Glasmahlerey; und übrigens den Art. Geſchnittene Steine.

Paſtel.

(Mahlerey.)

In Paſtel mahlen (eigentlich ſollte man ſagen, mit Paſtelfarbe mahlen) heißt mit trokenen, in kleine Stäbe (Paſtels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Dieſe Art zu mahlen hält das Mittel zwiſchen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Penſel. Die Paſtelfarben werden eben ſo, wie die Reiskohle geführt; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verſchiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde iſt nicht mehr zu ſehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt ſcheinen ſie nur wie Staub auf dem Grunde, der meiſtentheils Papier iſt, zu liegen. Indeſſen giebt es Paſtelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemählde, eben ſo ſchön als dieſe ſind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgeſtrichen ſind, ſo müſſen die Gemählde hinter Glas geſetzt werden, weil ſie ſich ſonſt auswiſchen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erſte Urheber dieſer Art zu mahlen iſt. Der berühmte La

Tour

Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liaut..rd, ſonſt auch le peintre Turc genannt, habe ich ſehr ſchöne Portraite geſehen. La Tour, und noch ein andrer Mahler Lauriot, haben dieſe Art dadurch verbeſſert, daß ſie das Geheimniß erfunden, die Paſtelfarben auf dem Gemählde ſo halten zu machen, daß ſie ſich nicht auswiſchen. Ihre Art zu verfahren iſt, ſo viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürſtlichen Gallerie in Dresden iſt ein beſonderes Cabinet von lauter Paſtelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Roſalba ſind. In dieſer Sammlung befindet ſich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in ſeiner Jugend von ihm ſelbſt gemahlt, und hebt ſich ſehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu ſehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Paſtelle oder Farben, deren man ſich in dieſer Art bedienet, werden auf folgende Weiſe gemacht: Man reibet die Farben troken ab, macht ſie hernach mit Honigwaſſer, worin ſehr wenig Gummi aufgelößt iſt an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps verſetzt, wodurch man die verſchiedenen hellen Tinten erlanget. Dieſe angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beſte Zubereitung der Paſtelfarben iſt doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der ſich in Lauſanne aufhält, wird ſchon längſtens für den beſten Zubereiter dieſer Farben gehalten.

* *

Practiſche Anweiſung zur Paſtelmahlerey, von G. Chrſtn Günther, Nürnb. 1762. 4. 1792. 4. — Auch handelt davon ein, bey dem Traité de la Peint. en Miniature (Haye 1708. 12. S. 149 u. f.) abgedruckter Traité in 20 §§. wobey zu gleicher Zeit ein Anweiſung zur Verfertigung von Paſtellen befindlich iſt. — Das 12te Kap. in des de Piles Elemens de peinture pratique (S. 281. 8. Amſt- 1766. 12.) — Elements of Painting with Crayons, by J. Ruſſel, Lond. 1772. 4. — Traité de la Peint. en Paſtel, en du ſecret d'en compoſer les crayons et des moyensde les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de ſubſtances, propres à la peint. de l'huile p. Mr. P. R. de C. . . . . Par. 1789. 12. — In dem Journ. Etranger. Fevr. 1757 findet ſich ein Aufſatz: Sur l'Art de peindre en paſtel à la Cire. — — L. Bonnet, ein bekannter franzöſiſcher Kupferſtecher, benannte eine neue Manier in der Kupferſtecherey, Paſtel en gravure, und ließ einen Aufſatz, Le Paſtel en gravure . . . compoſé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, 1769. 8 drucken. (S. den Art. Kupferſtecherey) — H. Lauriot beſaß ein Mittel, das Paſtel feſte zu machen, worüber ſich in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 11. S. 354. und in J. G. Meuſels Miscell. Heft 9 S. 178 Nachrichten finden — Ein anderes Mittel, das Paſtel feſte zu machen iſt, in der Neuen Bibl der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 10 S. 181 angezeigt. — — Die berühmteſten Künſtler hat S. Sulzer in dem Artikel bereits genannt. — Zu ihnen gehört noch der Engländer Ruſſel. — —

Paſtoral.

(Muſik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das mit der Muſette, die wir beſchrieben haben, übereinkommt. Es iſt von zwey Zeiten, aber die Bewegung iſt gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Paſtorale von $\frac{6}{8}$ Takt, die völlig mit der Muſette übereinkommen.

Man giebt dieſen Namen auch andern Tonſtüken, die den muntern, aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengeſänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Paſtorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt iſt eine galante und angenehme, mit Feſtlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben *). Der Tonſetzer aber muß ſich einer großen Einfalt, und eines naiven unſchuldigen Ausdruks befleißen. Sie kommen doch nicht ſehr ofte vor, und es iſt vielleicht auch leichter, einen Tonſetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der ſich in dem Paſtoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünſchen, daß ſie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Muſik nicht nach und nach ganz von der lyriſchen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos;

*) S. Hirtengedicht.

Pathos; Pathetiſch.

(Schöne Künſte.)

In einem allgemeinern Sinn drüken dieſe griechiſchen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenſchaft und Leidenſchaftlich andeuten Für dieſen Ausdruk hätten wir alſo der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil ſie auch in einer engern Bedeutung beſonders von den Leidenſchaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken und finſterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein beſonderes deutſches Wort haben, ſo haben wir ſie in dieſem Sinn als Kunſtwörter angenommen *).

In einem Werke der Kunſt iſt Pathos, wenn es Gegenſtände ſchildert, die das Gemüth mit jenen finſtern Leidenſchaften erfüllen. Doch ſcheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenſchaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernſtes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in ſofern wären auch die feyerlichen Pſalmen und Klopſtoks Oden von hohem geiſtlichen Inhalt zu dem Pathetiſchen zu zählen. Die Griechen ſetzten zwar das **Pathos** überhaupt dem **Ethos** dem

*) Aber ganz unſchiklich iſt es, daß man, wie Herr Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenſchaften und Beobachtungen über deren Urſprung und Würkung enthält, den Titel über das Pathos vorſetze. Warum nicht über die Leidenſchaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die ſchrekhaften und tragiſchen Leidenſchaften.

(dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in dieſem Gegenſatz ſelbſt ſcheinen ſie unter dem Pathos nur das Große der Leidenſchaften zu verſtehen, und das blos ſanft und angenehm Leidenſchaftliche noch unter das Ethos zu rechnen. Longin ſagt ausdrüklich, das Pathos ſey ſo genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen *).

Alſo beſtehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt ſtatt. Die Reden des Demoſthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, ſind meiſt durchaus pathetiſch, weil ſie das Gemüth beſtändig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten ſind in demſelben Fall. Hingegen wechſelt in der Epopöe das Pathetiſche ſehr oft mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenſchaftlichen ab. In der hohen Ode herrſcht das Pathetiſche durchaus.

In der Muſik herrſcht es vorzüglich in Kirchenſachen und in der tragiſchen Oper; wiewol ſie ſich ſelten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia iſt der Sterbechor ſehr pathetiſch; und man ſagt, daß auch in der Alceſtis des R. Gluks viel Pathos ſey. Auch der Tanz wäre des Pathetiſchen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man ſieht nicht ſehr ſelten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetiſch ſeyn ſollten, in der Ausführung aber blos ungereimt ſind. Unter allen bekannten Tanzmelodien iſt auch würklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetiſchen hätte. In Gemählden hat das Pathetiſche in der Hiſtorie, auch in der hohen Landſchaft ſtatt. Aber es erfodert einen großen Meiſter. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin ſind darin die beſten.

Es ſcheinet, daß das Pathetiſche die Nahrung großer Seelen ſey. Künſtler von einem angenehmen, fröhlichen, ſanftzärtlichen Charakter, oder ſolche, bey denen eine blumenreiche Phantaſie und ein lebhafter Witz herrſchend iſt, mögen ſich ſehr ſelten bis zum Pathetiſchen erheben. Auch von Liebhabern der Künſte, die dieſen Charakter, oder dieſes Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutſchland geſchätzt. Bey anderm Stoff kann der Künſtler ſeinen Witz, ſeinen Geſchmak und ein empfindſames zärtliches Herz zeigen; aber hier ſehen wir die Stärke ſeiner Seele, und die Größe ſeiner Empfindungen. Wer dieſe nicht beſitzt, deſſen Beſtreben das Pathos zu erreichen iſt vergeblich; ſeine Bemühung macht ihn nur ſchwülſtig oder übertrieben. Dieſes ſehen wir an einigen deutſchen Trauerſpielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finſtere Phantaſie, ein empfindſames und zärtliches, nicht ein ſtrenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieſes nicht aus Tadelſucht an; denn ich liebe den Dichter, und ſchätze ſeine Werke von angenehmeren Inhalt hoch; dieſes Beyſpiel ſoll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man ſich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranſtaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Ent-

*) Παθος δε ὑψους μετεχει τοσουτον, ὁποσον ἠθος ἡδονης. C. XXIX.

Entſchließungen der Perſonen liegen, und beym Schauſpiel auf eine mäßige, beſcheidene Weiſe durch das Aeußerliche unterſtützt werden. In Leſſings Emilia Galotti iſt viel Pathetiſches, ohne ſchweres Wortgepränge, und ohne viel ſchwarze, fürchterliche Veranſtaltungen für das Auge.

Das Pathetiſche bekommt ſeinen Werth von der Stärke und der Dauer ſolcher Eindrüke, die ſich auf die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenſchaften und gemeines Intereſſe pathetiſch zu behandeln, würde mehr ins Comiſche, als ins Ernſthafte fallen: alſo hat es nur da ſtatt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükſeligkeit einer Hauptperſon, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenſtand ſeiner Natur nach ganz erhaben iſt. Indem es alſo die wichtigſten Kräfte der Seele reizet, und ſie an großen Gegenſtänden in Würkſamkeit ſetzet, wird das Herz dadurch geſtärkt, und ſein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Abſicht auf den Flor der ſchönen Künſte ſich mit andern in den Streit um den Vorzug einlaſſen, bis ſie beträchtliche Werke von pathetiſchem Inhalt aufzuweiſen hat.

* *

Von dem Pathos handeln, unter mehrern, Udeno Niſieli, in dem 36ten, 37ten, 39ten, 40 und 41ten ſ. Proginnaſ. poet. des 3ten Bds. — Abt Aubignac, im 6ten Kap. des 4ten Buches ſ. Pratique du Theatre, S. 298 der Amſterd. Ausg. v. 1715. (Des diſc. pathetiques ou des paſſions ou mouvemens d'eſprit.) — Clement, im 7ten Kap. ſ. Schrift de la Tragedie, Th. 1. S. 173. (Du Pathet, de ſituation; aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Voltairiſchen Trauerſpiele.) — J. Riedel, im XV Abſchn. ſ. Theorie, S. 257 der erſten Ausg. (aber in dem weiteſten Umfange des Wortes.) — J. C. Adelung, im 2ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 150, der 3ten Aufl. Von dem pathetiſchen Style. — C. Meiners, im 8ten Kap. S. 35 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Vom Pathos oder Ausdruck der Leidenſchaften in Sprache, Ton, und Rhythmus. —

Pauſe.

(Muſik.)

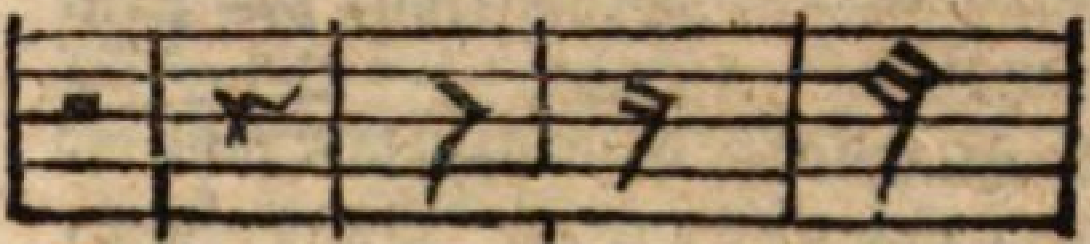
Bedeutet eine Ruhe, das iſt, ein kürzeres oder längeres Stillſchweigen, das währender Aufführung des Tonſtüks an einigen Stellen zu beobachten iſt. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder ſteten Fluß der Stimme fort geht, ſo wenig kann dieſes im Geſange geſchehen. Sowol die Nothwendigkeit Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdruks erfodert unumgänglich verſchiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruheſtellen. Die Zeichen, wodurch dieſe Ruheſtellen in der Muſik angedeutet werden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrükt wird, werden Pauſen genennt.

Der doppelte Urſprung der Pauſe muß den Tonſetzer leiten, ſie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu beſtimmen. Nämlich in Singeſtüken muß er erſtlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und alſo die Pauſen dahin ſetzen, wo der Athem natürlicher Weiſe ausgehen muß; zweytens aber muß er vornehmlich auf den Ausdruk und Nachdruk der Rede ſehen. Wo

die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß ſie auch im Geſange angebracht werden. Zwar werden die Pauſen nicht allemal ſchlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft daſſelbige verrichten; aber die Pauſen müſſen ſich nothwendig darnach richten. Deñ wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus iſt, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerkſamkeit ſchnell auf etwas neues zu führen, ſo übel wäre es auch mitten in dem Zuſammenhang, ehe ein Gedanke aus iſt, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pauſe anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinſtimmen. Die Pauſen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonſetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Oft wird durch eine wol angebrachte Pauſe die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerſtreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht

Endlich ſind die Pauſen auch nöthig, um das Stillſchweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Inſtrumente, wo ſie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stük muß nicht immer von denſelben Inſtrumenten begleitet werden, und oft wird ſogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieſes giebt Mannichfaltigkeit. In ſolchen Fällen ſind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillſchweigens vorſchreiben. Deswegen müſſen ſowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch beſondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie ſind aber folgende:

acht Takte; vier T. zwey T. ein T.



$\frac{1}{2}$ T.; $\frac{1}{4}$ T.; $\frac{1}{8}$ T.; $\frac{1}{16}$; $\frac{1}{32}$.

Penſel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verſtand das Inſtrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daſelbſt bearbeitet. Die Penſel ſind von verſchiedener Größe und Geſtalt. Die größten ſind von Borſten und ſtumpf, die kleineſten von Haaren und ſpitzig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Penſel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, ſo wäre es überflüßig, hierüber ſich umſtändlich auszulaſſen *).

Im uneigentlichen Verſtande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Penſel ausgedrükt, ſo wie man die Schreibart durch das Inſtrument des Schreibens, den Styl oder die Feder, ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch ſtarke und fett aufgetragene Farbenſtriche geſchieht, einen kühnen oder fetten Penſel u. ſ. f.

(*) Die Erfindung des eigentlichen Penſels wird dem atheniensiſchen Mahler Apollodorus (ums J. 3586. d. W.) zugeſchrieben. — Von der Führung des Pinſels handelt das

*) S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.

1te Kap. des 1ten Buches von Laireſſe großem Mahlerbuche. — Im 8ten Kap. der Elemens de Peint. prat. des de Piles S. 62 u. f. der Ausg. von 1766, welches de l'attelier du Peintre handelt, kommt Manches, die Behandlung des Penſens betreffend, vor. — Ueber die Leichtigkeit des Penſels, eine Abhandlung von einem franz. Mahler wird in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 4. S. 831 angeführt. — Von den Vortheilen des Pinſels; und vom Gratiöſen oder Anmuthigen, vom Naiven und Reizenden des Pinſels, handelt das 9te und 14te Kap. im 1ten Th. von Köremons Natur und Kunſt in Gemählden, S. 89 u. 150. —

Pentameter.

(Poeſie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte ſeinen Einſchnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und ſich eben ſo, wie die erſte endiget.

Nil mihi reſcribas, | attamen ipſe veni.

Daurend Verlangen, und ach | keine Geliebte dazu.

Du die meine Begierd | ſtark und unſterblich verlangt.

Er zerfällt alſo beſtändig in zwey halbe Verſe, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Diſtichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegiſche Versart der Alten aus *). Im Deutſchen hat Klopſtok ſie zuerſt eingeführt. Sie muß für diejenigen, die dem Reim nicht gerne miſſen, weniger unangenehm ſeyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unſer Hexameter ſehr oft mit einer kurzen Sylbe ſchließt, der Pentameter aber mit einer langen, ſo wird durch die beſtändig abwechſelnde Folge des weiblichen und männlichen Schluſſes, einigermaßen der Abgang des Reims erſetzt.

Verſchiedene Kunſtrichter ſind dem Pentameter nicht günſtig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechſelt er mit dem Hexameter beſtändig ab, und das etwas ins Langweile fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die ſelbſt etwas ſich beſtändig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

*) S. Elegie.

Periode.

(Redende Künſte)

Die Periode iſt eine Rede, oder wenn man will, ein für ſich beſtimmter und verſtändlicher Satz, der aus mehr andern Sätzen ſo zuſammengeſetzt iſt, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verſtanden wird. Folgender Satz kann zum Beyſpiel dienen. „Bin ich aber nur verſichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt, wol nicht willens ſeyn kann, mich unmittelbar zu zernichten: ſo glaube ich, darf ich keine andere Zerſtörung fürchten *).“ Dieſe Rede beſteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, ſo wie er hier ſteht, für ſich völlig beſtimmt

*) Spaldings Beſtimmung des Menſchen.

ſtimmt iſt: alle zuſammen aber machen einen genau beſtimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden iſt ein wichtiger Theil der Theorie der Beredſamkeit, der aber meines Wiſſens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine ſolche Abhandlung für dieſes Werk viel zu weitläuftig wäre: ſo will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derſelben anzuzeigen, und mit Beyſpielen zu erläutern.

Zuerſt kommt die Natur und die grammatiſche oder mechaniſche Beſchaffenheit der Periode in Betrachtung: nämlich die Art, wie die einzelen Sätze verbunden ſind; ihre Menge; und die einfache, oder Zuſammengeſetzte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Sätze kann auf vielerley Weiſe geſchehen: durch bloßes Nebeneinanderſetzen, als: **er liebt ſie, er verehrt ſie, er betet ſie an;** —durch Verbindungswörter und, auch, als: **Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen.** — Dieſes iſt die ſchwächſte Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Satz ſchon für ſich verſtändlich iſt.

Etwas enger iſt die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinſchaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erſt beym letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Satz ſtille ſtehen, weil ſein Sinn nicht vollſtändig iſt, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: **Sie ſind dazu verführt, ſie ſind genöthiget, und gar oft durch Drohung dazu gezwungen worden.** Noch genauer iſt die Verbindung durch **Beziehungswörter**, die einen Satz ſo lang unbeſtimmt laſſen, bis das, worauf er ſich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: **wenn aber — oder alſo: derjenige — welcher; da — wo; obgleich**, u. d. gl. anfängt, erfodert nothwendig einen Gegenſatz. Dieſes geſchieht überhaupt bey allen unbeſtimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem abſoluten Fall des beſtimmten Ausdruks, ſondern in einem Beziehungsfalle ſtehen, als: **wär' ich da geweſen — ſeinen eigenen Bruder haſſen** u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen ſolchen Anfang etwas folgen müſſe.

Aus ſolchen Verbindungen einzeler Sätze werden alſo ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwiſchengeſtellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — **Welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt**, einen ſolchen Zwiſchenſatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwiſchenſätze ſchaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutſche Sprache leidet nicht immer, daß ſolche Zwiſchenſätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieſes in dem

dem angeführten Falle geſchehen können, wenn in dem Satz anſtatt des Artikels der groſſe Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateiniſchen Sprache ſagte: *Ille* Univerſi auctor — *qui*. Aber das Wort jener hat nicht allemal dieſe nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Sätzen beſtehen; ſie iſt aber in Anſehung der Länge aus einer doppelten Urſach eingeſchränkt. Erſtlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode eben deswegen, weil ſie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clauſel, das iſt, in ſolcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht verſtünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beſchaffenheit der Periode durchaus ſteigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechſelnd ſeyn *). Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgeſetzt werden, und daher hat die ſteigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überſchreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der gröſte Meiſter in der Kunſt der Perioden, ſchränkt ihre gröſte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein **). Zweytens ſchränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da ſie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erſt am Ende vollſtändig wird, ſo muß man nothwendig jeden einzelen Satz ſo unbeſtimmt, wie er iſt, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele ſich zu einer einzigen Vorſtellung vereiniget.

*) S. Vortrag.

**) Et quatuor igitur quaſi hexametrorum inſtar verſuum quod ſit, conſtat fere plena comprehenſio. Orat. 66.

Die Periode iſt einförmig, wenn ſie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn ſie mehr beſtimmte Sätze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen ſind. Die gleich Anfangs dieſes Artikels angeführte Periode iſt einförmig. Folgende Art iſt zweyförmig. „Die Werke der Kunſt ſind in ihrem Urſprunge, wie die ſchönſten Menſchen, ungeſtalt geweſen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen ſie den groſſen Flüſſen, die, wo ſie am breiteſten ſeyn ſollten, ſich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie beſteht aus zwey willkührlich zuſammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode geſagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatiſchen Beſchaffenheit; deswegen die verſchiedenen Punkte hier blos berührt ſind. Itzt iſt es Zeit, die Sache von der Seite des Geſchmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerſt ihre Würkung vor Augen haben, die überhaupt darin beſteht, daß dadurch viele Vorſtellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine deſto gröſſere oder ſchnellere Würkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schil-

derung einer Sache, oder die Feſtſetzung eines Urtheils zum Zwek. Im erſten Fall iſt ſie ein würkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorſtellung übereinſtimmt, wo alles ſo gezeichnet, ſo colorirt und ſo angeordnet ſeyn muß, wie der lebhafteſte Eindruk des Ganzen es erfodert. In dem andern Fall aber iſt ſie ein Vernunftſchluß, darin jedes Einzele auf die Gewißheit und unumſtößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie ſogar unentbehrlich die Perioden zu beyden Abſichten ſeyen, wird ſich durch Beyſpiele beſſer, als durch allgemeine Beſchreibungen zeigen laſſen.

Livius erzählt *) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag alſo lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er ſich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; ſie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um ſie anhalten; er ſchikte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er ſelbſt mündlich um ſie an. Der Vater hatte nicht Luſt, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln; aber er wurde durch das viele Schiken und Anhalten ermüdet, er gab ſeine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieſes geſchah ſo, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Dieſe Erzählung gleichet einem Gemähld ohne Anordnung und Gruppirung, wo die Perſonen in einer Linie geſtellt ſind. Livius faſſet die Erzählung in eine Periode zuſammen, die man im Deutſchen ohngefähr ſo geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und ſich daſelbſt in ein Mädchen, des Kleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde itzt, als er nach langem Anhalten durch andere, zuletzt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Luſt hatte, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln, ermüdet, und deſſelben Einwilligung erhalten hatte, das Beylager ſo, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer ſelbſt, deſſen Sprache ſich zu langen Perioden beſſer, als die deutſche ſchiket, die Sache erzählen laſſen. Rex Chalcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis Chalcidienſis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipſe rogando fatigaſſet, invitum ſe gravioris fortunae conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jedermann die Würkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zwek iſt, den Leichtſinn des Antiochus vorzuſtellen, der mitten in einem ſehr gefährlichen Kriege ſich von ſeinem Hang zur Wolluſt ſo regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf dieſe Hauptvorſtellung zielt jedes Einzele der Erzählung, ſo daß wir am Ende der Periode ſehr lebhaft davon gerührt ſind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wäre dieſes nicht zu erhalten geweſen, ob er uns gleich jeden Umſtand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unſer eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir geleſen haben, in eine Hauptvorſtellung verbinden wollen,

*) Hiſt. L. XXXVI. c. 11.

len, oder nicht. Durch die Periode müſſen wir dieſes thun, und die anhaltende Aufmerkſamkeit, wohin jeder Umſtand, den wir immer mit andern verbunden ſehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Würkung alles Einzelen deſto lebhafter fühlen.

Dieſe Würkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde ſehr ſchwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu ſechs oder acht Mann ſich vorbey ziehen ſähe, würde keine beſtimmte Vorſtellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Bataillons und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug ſeine Haupt- und Untereintheilungen behält, ſo iſt es leicht, ſich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben ſo wichtig iſt die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun iſt, wenn dieſe von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode ſchlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze ſo in einander, daß keiner für ſich die Aufmerkſamkeit feſthält. Man wird genöthiget, ſich alle in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorzuſtellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit deſto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß ſie eben deswegen, weil ſie verſchiedene Vorſtellungen in Eines zuſammenfaßt, die Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß ſie uns anſtatt einer großen Menge einzeler Vorſtellungen wenige, ſich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorſtellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen beſteht: ſo iſt auch jede gute Periode eine ſchöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag ſehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieſes zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der hiſtoriſchen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechiſchen oder lateiniſchen Geſchichtſchreibers halten *).

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel iſt, der Rede äſthetiſche Kraft zu geben, es ſey, daß man durch dieſelbe die Phantaſie mit angenehmen Vorſtellungen ergötzen, den Verſtand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künſte durchaus aus künſtlichen Perioden beſtehen müſſe, Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in ſofern ſtatt haben, als ſie ohne Bemühung und Suchen, wegen der ſehr natürlichen Verbindung der Dinge, ſich gleichſam von ſelbſt darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewiſſen grammatiſchen Vollkommenheit gekommen iſt, bieten ſich ſolche natürliche

Pe-

*) Man muß dieſes nicht ſo deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier iſt nicht Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; ſondern davon, was die Kunſt durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

Perioden jedem Menſchen dar, der nur etwas zuſammenhangend denkt. Von ſolchen Perioden iſt hier die Rede nicht; ſondern von denen, die durch redneriſche Kunſt und Veranſtaltung gebildet werden. Ueberall in ſolchen Perioden zu ſprechen, wäre eben ſo viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranſtaltetes und wol überlegtes haben, das ſich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn alſo ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben ſchildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geſchieht, ſo kann er ſich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verſtändiger Menſch iſt in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er ſagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich ſeyn, den Dialog der Comödie künſtlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernſtlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in dieſe Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchſt unnatürlich iſt. Es iſt ohnedem ein den deutſchen dramatiſchen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß ſie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Unterſuchen, wo die periodirte Schreibart ſtatt hat, und wo ſie unſchiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranſtaltetes, und förmlich abgepaßtes, das ſich da, wo es darum zu thun iſt, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade ſeine Gedanken vorzubringen, nicht ſchiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernſthaften dogmatiſchen Vortrag; in der Geſchichte; in der epiſchen und andern veranſtalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt ſeyn; denn nicht alles iſt gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um dem Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er ſonſt haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigſten Gelegenheiten dazu ſind die Stellen, wo es darum zu thun iſt, die Phantaſie, den Verſtand oder das Herz durch mancherley Vorſtellungen kräftig anzugreifen. Da muß man ſuchen den einzelen zum zwek dienenden Vorſtellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und ſchnellere Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunſt, gut zu periodiren, einer der ſchwereſten Theile der Beredtſamkeit ſey. Alles übrige kann durch natürliche Gaben, ohne hartnäkiges Studiren eher als dieſes erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfodert. Es ſcheinet nicht möglich, hierüber einen methodiſchen Unterricht zu geben. Das Beſte, was man zu Bildung der Redner in dieſem Stüke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verſchiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der beſten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Abſicht gemäß verſchiedene innere und äuſſere Eigenſchaften haben. Zu den in-

len, oder nicht. Durch die Periode müſſen wir dieſes thun, und die anhaltende Aufmerkſamkeit, wohin jeder Umſtand, den wir immer mit andern verbunden ſehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Würkung alles Einzelen deſto lebhafter fühlen.

Dieſe Würkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde ſehr ſchwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu ſechs oder acht Mann ſich vorbey ziehen ſähe, würde keine beſtimmte Vorſtellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batallions und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug ſeine Haupt- und Untereintheilungen behält, ſo iſt es leicht, ſich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben ſo wichtig iſt die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun iſt, wenn dieſe von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode ſchlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze ſo in einander, daß keiner für ſich die Aufmerkſamkeit feſthält. Man wird genöthiget, ſich alle in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorzuſtellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit deſto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß ſie eben deswegen, weil ſie verſchiedene Vorſtellungen in Eines zuſammenfaßt, die Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß ſie uns anſtatt einer großen Menge einzeler Vorſtellungen wenige, ſich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorſtellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen beſteht: ſo iſt auch jede gute Periode eine ſchöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag ſehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieſes zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der hiſtoriſchen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechiſchen oder lateiniſchen Geſchichtſchreibers halten *).

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel iſt, der Rede äſthetiſche Kraft zu geben, es ſey, daß man durch dieſelbe die Phantaſie mit angenehmen Vorſtellungen ergötzen, den Verſtand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keineswegs, daß jedes Werk der redenden Künſte durchaus aus künſtlichen Perioden beſtehen müſſe. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in ſofern ſtatt haben, als ſie ohne Bemühung und Suchen, wegen der ſehr natürlichen Verbindung der Dinge, ſich gleichſam von ſelbſt darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewiſſen grammatiſchen Vollkommenheit gekommen iſt, bieten ſich ſolche natürliche

Pe-

*) Man muß dieſes nicht ſo deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier iſt nicht Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; ſondern davon, was die Kunſt durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

Perioden jedem Menſchen dar, der nur etwas zuſammenhangend denkt. Von ſolchen Perioden iſt hier die Rede nicht; ſondern von denen, die durch redneriſche Kunſt und Veranſtaltung gebildet werden. Ueberall in ſolchen Perioden zu ſprechen, wär eben ſo viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranſtaltetes und wol überlegtes haben, das ſich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn alſo ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben ſchildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geſchieht, ſo kann er ſich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verſtändiger Menſch iſt in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er ſagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich ſeyn, den Dialog der Comödie künſtlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernſtlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in dieſe Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchſt unnatürlich iſt. Es iſt ohnedem ein den deutſchen dramatiſchen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß ſie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Unterſuchen, wo die periodirte Schreibart ſtatt hat, und wo ſie unſchiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranſtaltetes, und förmlich abgepaßtes, das ſich da, wo es darum zu thun iſt, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade ſeine Gedanken vorzubringen, nicht ſchiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernſthaften dogmatiſchen Vortrag; in der Geſchichte; in der epiſchen und andern veranſtalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt ſeyn; denn nicht alles iſt gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um dem Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er ſonſt haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigſten Gelegenheiten dazu ſind die Stellen, wo es darum zu thun iſt, die Phantaſie, den Verſtand oder das Herz durch mancherley Vorſtellungen kräftig anzugreifen. Da muß man ſuchen den einzelen zum Zwek dienenden Vorſtellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und ſchnellere Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunſt, gut zu periodiren, einer der ſchwereſten Theile der Beredtſamkeit ſey. Alles übrige kann durch natürliche Gaben, ohne hartnäkiges Studiren eher als dieſes erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfodert. Es ſcheinet nicht möglich, hierüber einen methodiſchen Unterricht zu geben. Das Beſte, was man zu Bildung der Redner in dieſem Stüke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verſchiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der beſten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Abſicht gemäß verſchiedene innere und äuſſere Eigenſchaften haben. Zu den in-

inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelen Satzes, und jedes Umſtandes; die genaue Verbindung der Sätze, ſowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetiſchen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beſchaffenheit der Sache geſtimmt ſey. Zu den äußern Eigenſchaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Ausſprache. Dieſes wäre bey jeder einzelen Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der **Perioden** geſehen werden. Weil die Perioden von Seiten des Zuhörers einige Anſtrengung der Aufmerkſamkeit erfodern: ſo muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodiſch ſeyn. Die Perioden ſelbſt müſſen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig ſeyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerkſamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es iſt zu wünſchen, daß dieſe wichtige Materie von einem unſerer Kunſtrichter mit erfoderlichem Fleiße in einer beſondern Schrift umſtändlich ausgeführt werde.

* *

Von der Periode überhaupt, handeln, beſonders: Ioa. Sturmii, De Periodis, Libellus, Argent. 1550. 8. Ien. 1734. 8. — Val. Erythraei . . . de Periodis Lib. IV. bey ſ. Schriſt, De Grammatic. Figur. Argent. 1561. 8. — Iac. Gorſcii Libri duo, De Periodis et num. orator. Crac. 1558. 8. — Dan. Hartnaccii Prol. orator. de Periodo ejusque praecipuis affectionibus, Sleſv. 1701. 8. — Phil. Chriſtn. Grafs Abhandlung der Lehre von den Perioden, Augsb. 1765. 8. — —

Uebrigens iſt dieſe Materie in den mehreſten Anweiſungen zur Redekunſt behandelt, als von dem Ariſtoteles in dem 9ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Rhetorik. — Demetrius Phaler. in ſ. Werke, De Elocutione §. 1. N. 1 — 34. (Ed. Gal.) — Cicero, in dem Orator 64. (Op. Ed. Ern. T. I. S. 650.) — Quinctilian Lib. IX. IV. 124. (S. 481. Ed. Gesn.) — Und unter den Neuern, unter andern, von Condillac, im 2ten Th. ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, deutſch Bern 1777. 8. Buch 3. S. 388 u. f. — Von Mallet, im 3ten Abſchn. des 3ten Kap. von dem 5ten Buche ſ. Princ. pour la lecture des Orat. Tome 3. S. 249. — Vom Home, im 18ten Kap. ſ. bekannten Elements of Crit. Bd. 2. S. 279-282. u. m. d. deutſchen Ueberſ. 3te Aufl. — Von Campbell, in ſeiner Philoſophy of Rhet. Vol. 2. S. 339. — Von Prieſtley, in ſeinen Lectures, S. 296. d. d. Uebers. — Blair, in ſeinen Lectures, XI-XIII. Bd. 1. S. 204 u. f. — Von J. C. Adelung, im 1ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 248 u. f. der 3ten Aufl. — Von A. Schott, im 1ten Th. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 214 u. f. — u. v. a. m. —

Perſpektiv.

(Zeichnende Künſte.)

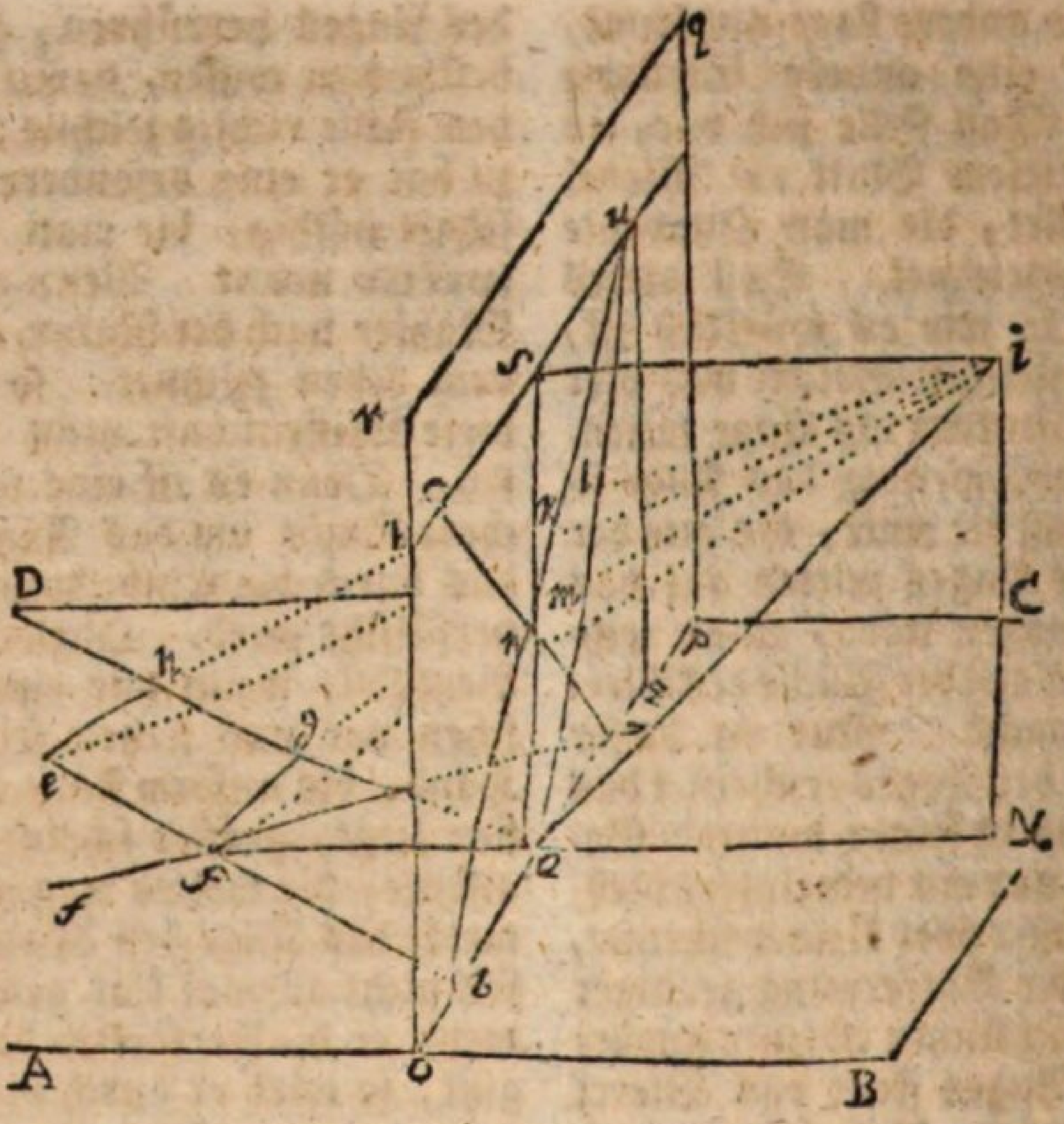
Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes ſich verändern, ob ſie gleich dieſelben Namen behalten, ſo verändern ſich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenſtände, ſobald das

Auge

Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man ſtelle ſich vor, es ſey auf dieſem Blatt ein Vierek von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieſes Vierek, ſo wie es würklich iſt, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, ſo muß nothwendig das Auge ſo ſtehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Vierek gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Viereks ausmacht. Nur in dieſer Stellung des Auges erſcheinet das Vierek ihm in ſeiner wahren Geſtalt, und nur mit dem Unterſchied, daß es größer oder kleiner ſcheinet, nachdem die Entfernung geringer oder beträchtlicher iſt; jede andere Lage des Auges ſtellt das Vierek in einer andern Geſtalt vor, und verurſachet, daß weder ſeine vier Seiten, noch ſeine vier Winkel, einander gleich ſcheinen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verſchiedener Gegenſtände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden ſtehen. Wenn eine Anzahl Perſonen in einem Zirkel herumſtehen, ſo erſcheinet dieſe Stellung immer anders, nachdem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit ſeiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes dieſe Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu beſtimmen wiſſen, damit er in jedem Falle richtig zeichne; und dazu hat er eine beſondere Wiſſenſchaft nöthig, die man die Perſpektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet: ſo kann er dieſe Wiſſenſchaft nicht wol miſſen. Denn es iſt eine ſehr unſichere Sache um das Augenmaaß, das durch die Einbildung gar oft verfälſcht wird. Obgleich, zum Beyſpiel, wenn wir einen Menſchen vor uns ſtehen ſehen, die Hand, die unſerm Auge am nächſten liegt, größer ſcheinet, als die andere, die weiter weg iſt, ſo bemerkt das Auge des Mahlers dieſes nicht allemal klar genug; und wenn er die Perſpektiv dabey vergißt, ſo wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Alſo iſt die Kenntniß der Perſpektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar vielen Fällen aber, beſonders wenn er ein hiſtoriſches Stük aus der Phantaſie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagſchatten gewiß ſchwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perſpektiv verfährt.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perſpektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derſelben zu zeigen.



Man ſtelle ſich vor, ABCD ſey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf dieſem Boden, oder dieſer Grundfläche, ſey eine Figur efgh gezeichnet, welche von einem in i ſtehenden Auge geſehen wird. Ferner bilde man ſich ein, opqr ſey eine Tafel, welche perpendicular ſowol auf der Grundfläche, als auf der Linie ai, nach welcher das Auge hinſieht, ſteht. Endlich ſtelle man ſich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierekſ die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß dieſe in den Punkten k, l, m, n, durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl, lm, mn, nk, auf der Tafel ſichtbar gezogen werden, ſo wird man ſehr leicht begreifen, daß die Figur nklm gerade ſo in das Auge falle, als die Figur efgh in daſſelbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen iſt für dieſe Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur nklm die richtige perſpektiviſche Zeichnung des Vierekſ efgh.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, ſo würde jede auf eine ähnliche Weiſe ihre beſondere Lage und ihre beſondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit ſolchen Gegenſtänden, die auf der Grundfläche in die Höhe ſtehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel ſo können gezeichnet werden, daß ſie von der Tafel aus ſo in das Auge fallen, wie man ſie ohne die Tafel auf dem Grund würde geſehen haben.

Dieſes iſt die Art der Zeichnung, die die Perſpektiv lehret. Die Zeichner ſind gewohnt, wenn ſie viele auf einer Grundfläche neben und hinter einander ſtehende Gegenſtände perſpektiviſch zeichnen wollen, zuerſt einen Grundriß davon

davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenſtand auf demſelben durch ſeine aufſtehende Fläche zeichnet, enthält; und aus dieſem Grundriſſe zeichnen ſie denn, nach den Regeln der Perſpektiv, den Aufriß. Dieſes Verfahren iſt mühſam, und Herr Lambert hat gezeiget, daß der Grundriß allenfalls, wenigſtens in ſehr viel Fällen, entbehrlich ſey. Er hat in einem ſehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perſpektiv herausgekommen *), ſehr ſinnreiche, dabey doch leichte Regeln für dieſe perſpektiviſche Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perſpektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

Aus dem, was kurz vorher von der perſpektiviſchen Zeichnung überhaupt geſagt worden, kann jeder leicht ſehen, daß ſie allemal anders ausfallen, und ſowol in der Größe, als der Figur der Gegenſtände ſich verändern müſſe, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müſſen dieſe Dinge für jede Zeichnung allemal zuerſt genau beſtimmt werden.

Man ſtelle ſich vor, daß aus dem Punkt i, wo das Auge ſteht, eine ſenkrechte Linie i x auf die Grundfläche, und eine andere i s perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt s die Linie s a perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie x a gezogen werde; endlich daß durch den Punkt s, die Linie t s u, mit der Linie o p, auf der die Tafel auf der Grundfläche ſenkrecht ſteht, parallel gezogen ſey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie o p heißt die **Fundamental-** oder **Grundlinie**; t u die **Horizontallinie** oder der **Horizont**; i x die **Höhe des Auges** über die Grundfläche; i s die **Entfernung des Auges** von der Tafel, auch die Richtung des Auges; der Punkt s wird der **Augenpunkt** genennt; die Fläche a x i s, unendlich verlängert, heißt die **Verticalfläche**; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles ſteht, die **Grundfläche**.

Wir wollen nun vorerſt ſetzen, man habe auf der Tafel o p q r nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche A B C D gezogen ſind; von der Zeichnung deſſen, das in die Höhe ſteht, wollen wir hernach ſprechen.

Hiebey kommt es alſo auf zwey Hauptpunkte an: erſtlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perſpektiviſchen Lage gezogen werde; und zweytens, daß ſie ihre wahre perſpektiviſche Größe habe.

I. Geſetzt alſo, man wolle zuerſt wiſſen, **wie die Seite g h des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perſpektiviſchen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.**

Man ſtelle ſich vor, dieſe Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis ſie in a an die Grundlinie der Tafel ſtößt. Nun iſt ſehr offenbar, daß der Anfang der Linie h g a, oder der Punkt a auf der Tafel in eben dieſem Punkt a würde geſehen werden, und daß die gerade Linie a i der Lichtſtrahl iſt, der von dem Punkt a ins Auge

*) Zürich 1759. 8.

ge fällt, ſo wie die Linien g i, und h i die Strahlen vorſtellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner offenbar, daß der Winkel a i x, den der einfallende Lichtſtrahl mit der ſenkrechten Linie i x macht, immer gröſſer wird, folglich die Linie a i, ſich der oberen Horizontalfläche i s u immer mehr nähert, je weiter ſich der Punkt, aus dem ſie kommt, von der Tafel nach g h entfernt. Setzet man nun, daß er ſich bis ins Unendliche entferne, ſo wird endlich dieſer Lichtſtrahl würklich in die obere Horizontalfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie a g h, muß irgend in einem Punkt des Horizonts t s u geſehen werden.

Dieſer Punkt iſt auch leicht zu finden; denn ſo weit die Linie h a auf der Grundfläche von der Linie x a f abweicht, ſo weit muß auch der Strahl aus ihrem äußerſten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie i s abweichen. Wenn man alſo die Linie i u ſo ziehet, daß der Winkel s i u dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt; ſo iſt u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerſte Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie a g h geſehen wird. Ziehet man nun die Linie u a auf der Tafel, ſo iſt dieſe das Bild, oder die perſpektiviſche Zeichnung der ganzen Linie a g h, bis ins Unendliche fortgeſetzt. Hieraus iſt klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie o p ſtoßen würde, bis ins Unendliche fortgeſetzt auf der Tafel zu zeichnen ſey. Man ſiehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier f g und e h, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie o p parallel laufen müſſe.

Man ſtelle ſich nun vor, daß auch die Linie e f, die der Linie h g hier parallel geſetzt wird, von f nach b bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe: ſo läßt ſich leicht begreifen, daß die Linie b u auf der Tafel das Bild dieſer Linie ſey. Denn da ſie mit a h parallel läuft, ſo weichet ſie eben ſo viel als jene von der Fundamentallinie ab, folglich iſt s i u auch der Winkel, indem ihr äußerſtes Ende ins Auge fällt.

II. **Nun kommt es noch auf die Beſtimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezognen Linie an.** Man ſetze, daß die perſpektiviſche Größe der Linie e f auf der Tafel zu zeichnen ſey. Da ſie durch die Lage der beyden Punkte f und e beſtimmt wird, ſo kommt es blos darauf an, daß die perſpektiviſche Lage dieſer Punkte gefunden werde. Geſetzt alſo, man wolle die eigentliche Lage n des Punkts f finden. Dieſe wird auf der Grundfläche durch das Zuſammenſtoßen zweyer Linien b f und a f beſtimmt. Man darf alſo, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien f b f a bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert ſetzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, ſo wird der Punkt, wo ſie ſich durchſchneiden, die perſpektiviſche Lage des Punkts ſeyn. So wird hier der Punkt wo ſie ſich durchſchneiden, die perſpektiviſche Lage des Punkts ſeyn. So wird hier der Punkt n, der den Punkt f auf der Grundfläche verſtellt, durch die Stelle beſtimmt,

im welcher ſich die Linien b u und a s C die Bilder der Linien b e und a f durchſchneiden. Hieraus läßt ſich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als e f f' perſpektiviſch gezeichnet werde. Man verlängert f f' nach y und e f nach b; zeichnet ihre Bilder y c und b u, ſo iſt der Winkel c n u die perſpektiviſche Zeichnung des Winkels e f f'.

Man merke ſich einige Hauptſätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie o p parallel laufen, wie f g und e h, auch auf der Tafel mit eben dieſer Linie, oder, welches einerley iſt, mit dem Horizont t u, parallel laufen, wie k l und m n.

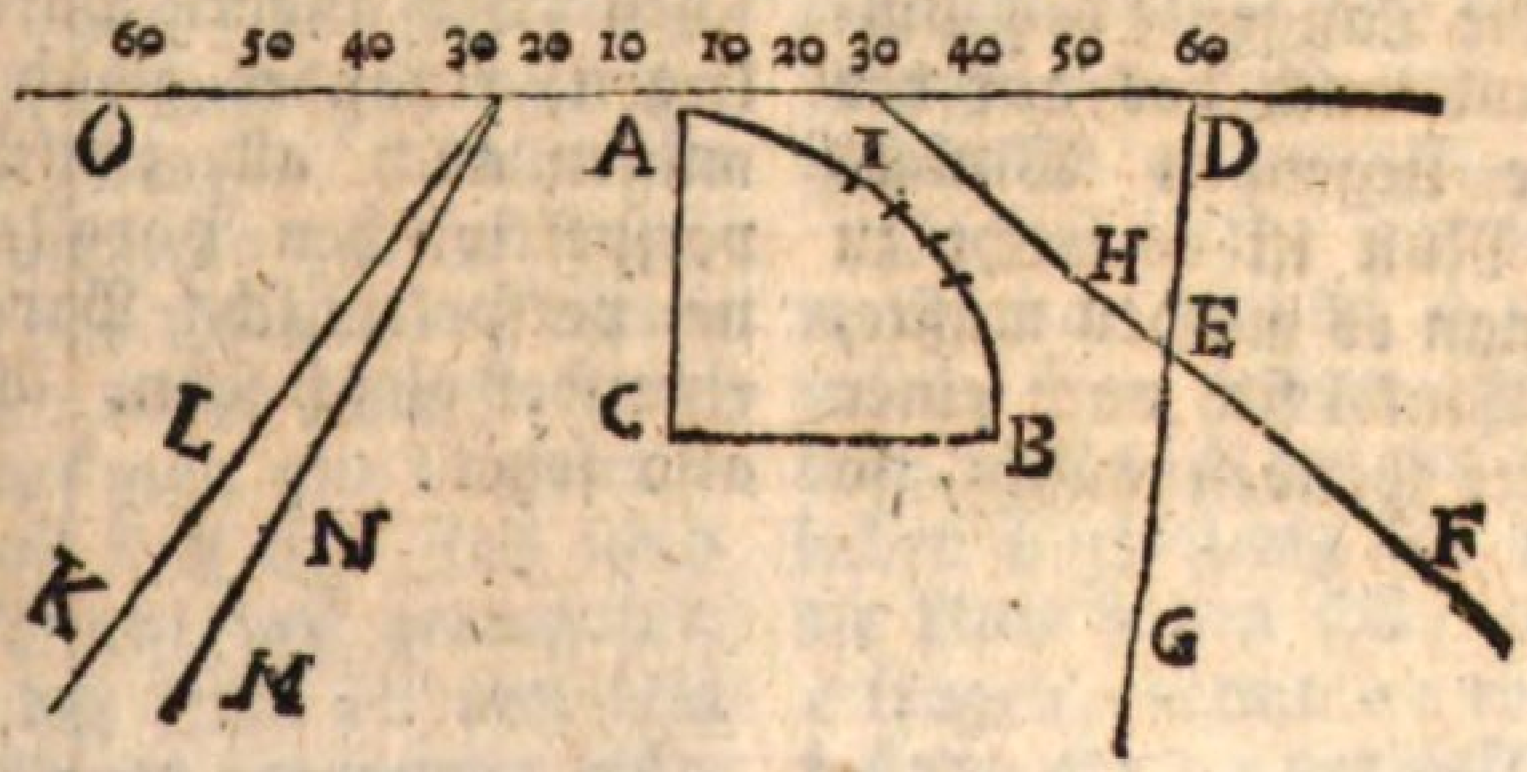
2. Daß jede, die Grundlinie o p durchſchneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das ſich an dem Horizont t u endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont ſtehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe ſteht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie a b und e h, in dem Horizont in denſelben Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie m l und n k, die nach demſelben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorſtellen, die auf der Grundfläche einander parallel ſind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perſpektiv des Herrn Lamberts einlaſſen können, ſtelle man ſich vor, i ſey der Mittelpunkt eines Zirkels, i s aber deſſen Radius: ſo iſt klar, da i s auf s u perpendicular ſteht, daß die Linie s u die Tangente des Winkels s i u ſey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt. Wenn man alſo von dem Punkt s, ſowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, ſo hat man ſogleich, ſo bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerſtes Ende trifft. Geſetzt, die Linie g h weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, ſo nehme man auf der Linie s u den Punkt der Tangente von 30 Graden, ſo wird dadurch das äußerſte Ende dieſer Linie auf dem Horizont des Gemähldes beſtimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorſtellen:



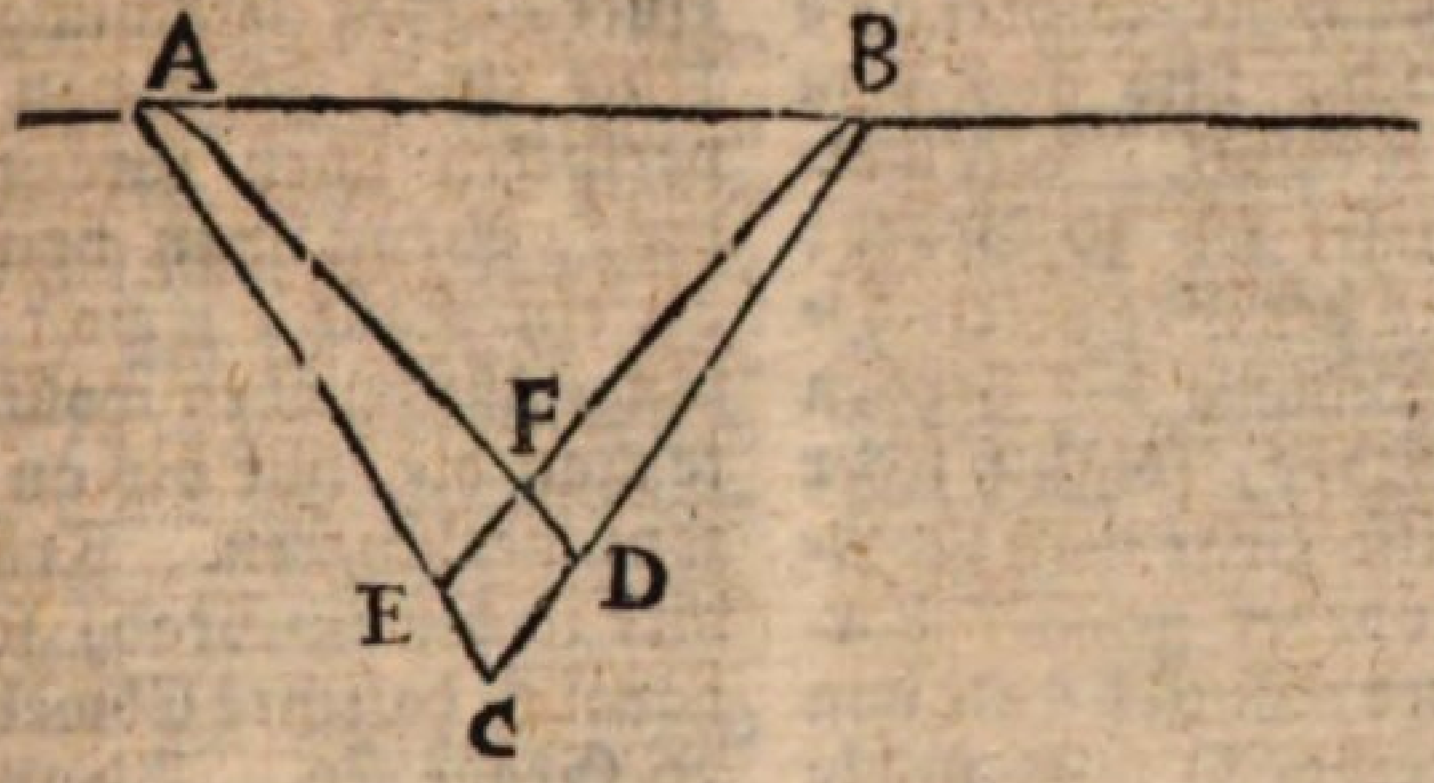
Man ſetze, dieſes Blatt ſey der Grund, worauf eine perſpektiviſche Zeichnung zu machen iſt. Die Linie O D ſey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A ſey die Perpendicularlinie A C gezogen, die der Entfernung des Auges gleich ſey, mit dem Radius C A aber ſey der vierte Theil eines Zirkels A B beſchrieben. Dieſer Bogen A B ſey in Grade eingetheilt, und endlich ſeyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. ſ. f. auf der Linie O D angemerkt worden: ſo ſtellen die Linien A 10, A 20 u. ſ. f., die man rechts und links gleich ſetzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. ſ. f. vor.

Nun ſoll man auf irgend eine in der Zeichnung ſtehende Linie D E einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieſes wird auf das leichteſte alſo geſchehen. Man verlängere, wenn es nöthig iſt, die Linie D E bis an den Horizont O D. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkte I, wohin, von D aus gerechnet, der 30 Grad fällt, ziehe man die Linie I D, ſo iſt der I D E von 30 Graden; eben ſo, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil c u des Horizonts die Tangente des Winkels c n u und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels e f f' ſey. Nun iſt es leicht zu ſehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel ſich nach einer andern Seite wenden müßte, ſo daß F E D, oder H E G dieſe 30 Grade haben müßte. Dieſes iſt aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen nach dem Horizont laufenden Linie K L perſpektiviſch parallel wäre: ſo darf man nur die Linie K L bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo ſie auftritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie N M ziehen. Wäre aber K L mit dem Horizont parallel, ſo würde es auch M N ſeyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöſt werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur ſie ſeyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben iſt: ſo müſſen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage beſtimmt iſt, auf dem Gemählde perſpektiviſch zu zeichnen ſey.

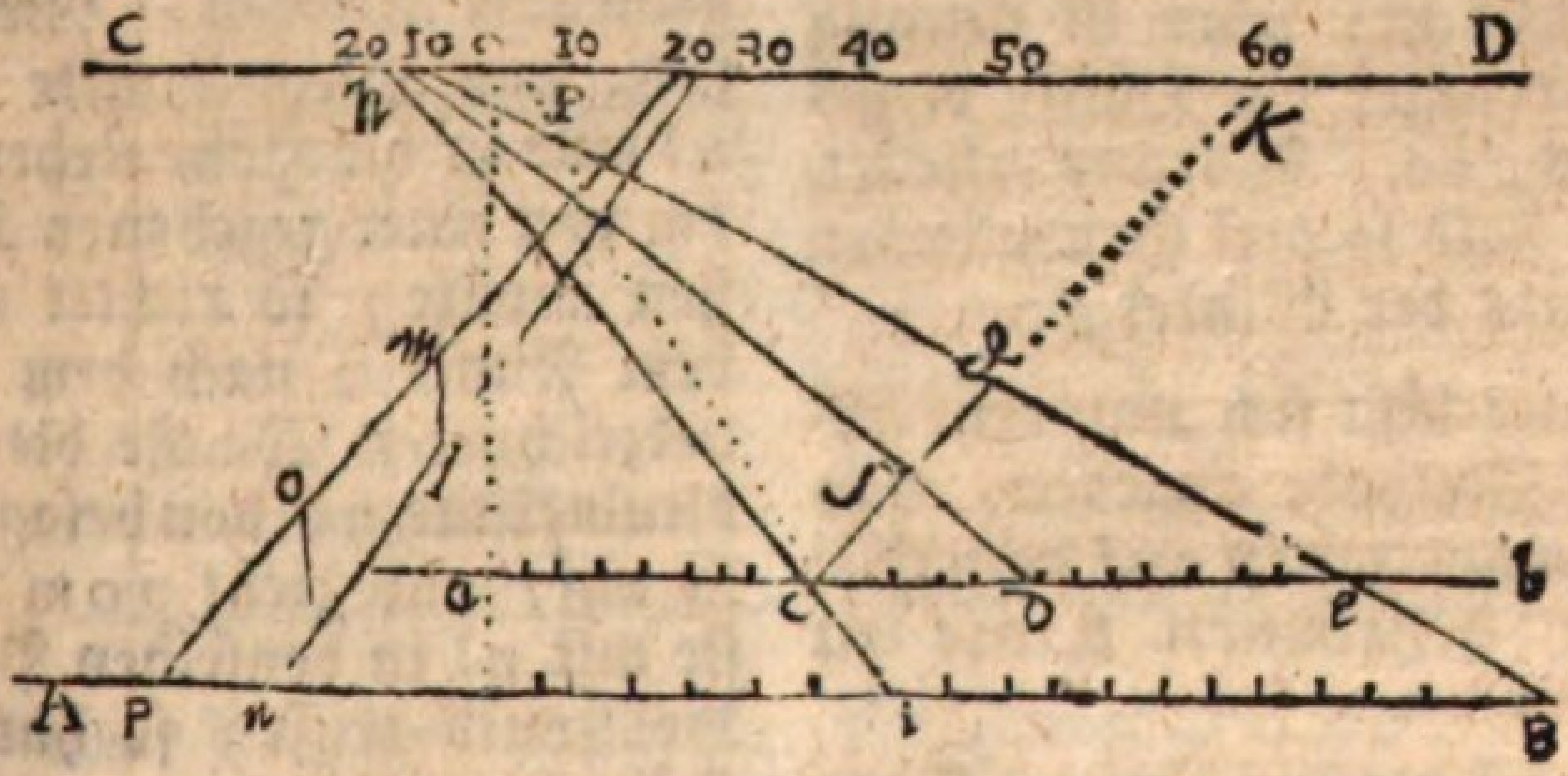
Um hiezu ſich den leichteſten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anſtellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwiſchen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich ſind, ſo müſſen auch alle zwiſchen zwey perſpektiviſchen parallel gezogene perſpektiviſche Parallellinien einander gleich ſeyn. Wenn man alſo ſetzet:



AB ſey die Horizontallinie eines Gemähldes: ſo ſind die Linien AC und AD einander perſpektiviſch parallel, und ſo auch CB und EB; folglich muß CD perſpektiviſch ſo groß ſeyn, als EF, und ſo CE ſo groß, als DF. Das iſt, CD und EF ſind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich ſind, und ſo auch CE und DF. Dieſes iſt der Grundſatz, worauf jede perſpektiviſche Meſſung der Gröſſen beruhet.

Hiernächſt muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorſtellt. Wenn alſo dieſe Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, ſo iſt dieſe Eintheilung der wahre Maaßſtab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemeſſen werden. Wir wollen alſo ſetzen:



AB ſey die Grundlinie eines Gemähldes, CD deſſen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief ſeyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn ab deſſen unterſte Linie wäre, ſo darf man nur ab ſo eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abſtandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun ſey von der auf ab ſtoßenden Linie cfg eine Länge abzuſchneiden, die eine gewiſſe Anzahl von Fuß und Zoll, perſpektiviſch genommen, habe.

Dieſes würde ſehr leicht ſeyn, wenn der Winkel dcf gegeben wäre. In dieſem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben ſoll, von c nach e tragen, damit ce eben ſo groß würde, als cg perſpektiviſch ſeyn

ſoll; weil nun c g und c e gleich ſind, ſo ſind auch die Winkel c g e und c e g gleich, und aus dem Winkel g c e bekannt. Wir wollen ſetzen, dieſer ſey 30 Grade: ſo iſt, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Alſo ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehrt worden, ſo daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, ſo wird ſie die Linie c g ſo abſchneiden, daß ſie perſpektiviſch ſo groß iſt, als c e würklich iſt.

Man merke hier den Umſtand an, daß auf der Scale der Tangenten, P h immer halb ſo viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieſes zu begreifen, ziehe man die Linie P c. So iſt der Winkel P c b von 90 Graden. Nun ſind die beyden gleichen Winkel c g e und c e g zuſammen zweymal neunzig Grade. weniger die Grade des Winkels g c e: das iſt, jeder iſt neunzig Grade weniger die Hälfte dieſes Winkels g c e. Woraus erhellet, daß P h halb ſo viel Grade haben müſſe, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt ſich nun eine allgemeine Methode angeben, **das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu beſtimmen.**

Die gegebene Linie ſey c g. Man verlängere ſie bis an die Horizontallinie C D, wo ſie den 60 Grad durchſchneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel b c g 30. Grade ſey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade, von P nach h, und ziehen aus dem Punkte h durch g und c die Linien h g e und h c (oder wenn der Maaßſtab nur auf A B iſt, h g B und h c i): ſo iſt c e, oder i B, das Maaß der Linie c g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perſpektiviſchen Größe abſchneiden. Wenn man von der Linie c k ein Stük c g von beliebiger länge abſchneiden wollte, ſo müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träfe ſie wie hier in den 60 Grad, ſo ſehe man daraus, daß ihre Abweichung b c g 30 Grade ſey. Wenn man alſo die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erſtlich die Linie h c i zöge, ſo dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, ſo viel Fuß und Zoll auf dem Maaßſtab abzeichnen, als die Linie c g haben ſoll, und dann aus h durch e oder B die Linie h e B ziehen, um die Linie c g von verlangter Größe zu machen

Was hier von Ausmeſſung der auf dem Grunde liegenden Linien geſagt wird, kann ſehr leicht auch auf die in die Höhe ſtehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkte der Linie n l eine in die Höhe ſtehende Linie l m von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, ſo richtet man von dem Punkt n nach dem auf A B verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie n o von beſagter Größe auf, und zieht p o m ſo, daß ſie mit n l in denſelben Punkt des Horizonts trifft; ſo hat l m die Höhe der Linie n o.

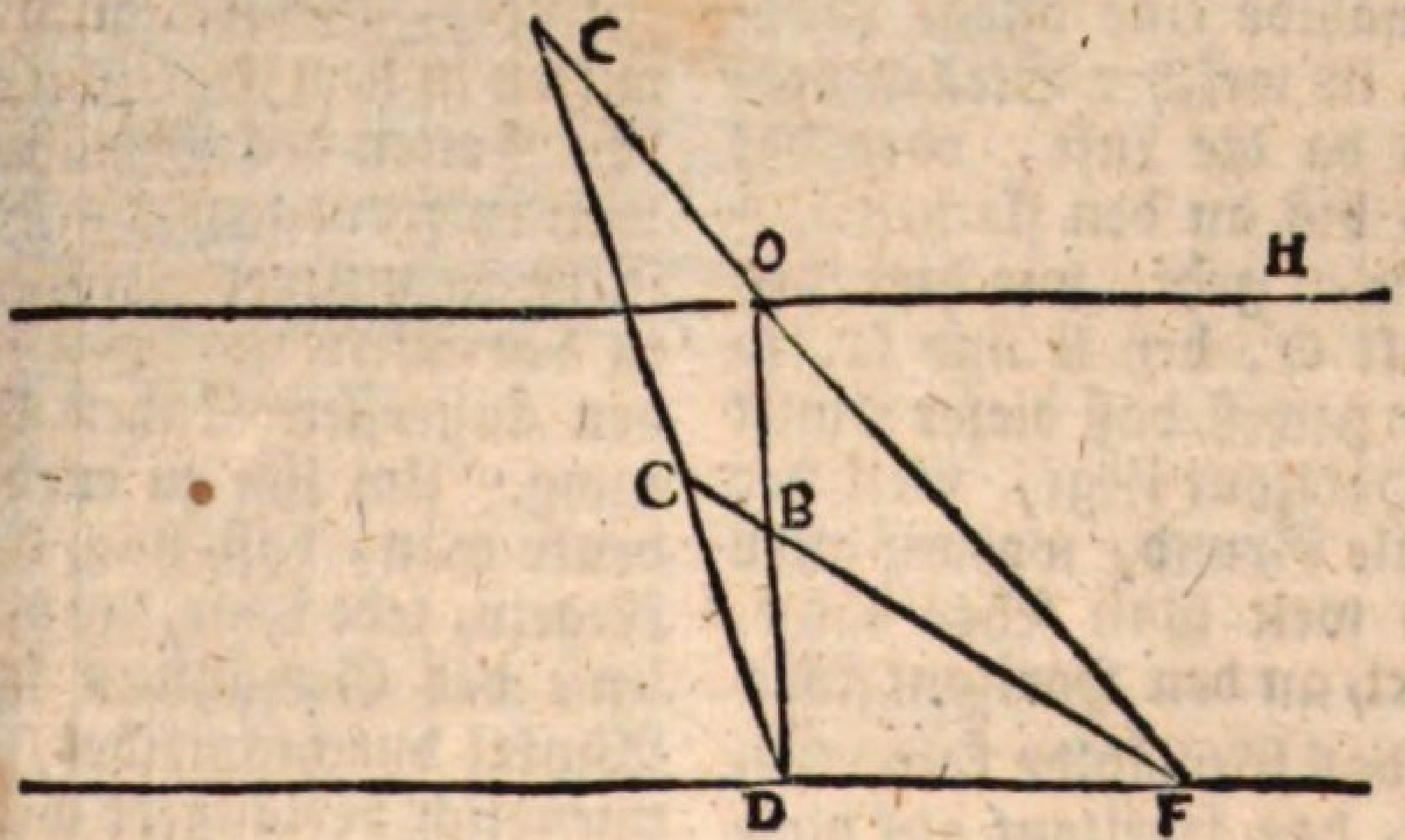
In dieſen wenigen Sätzen iſt eigentlich ſchon die ganze Perſpektiv enthalten; ausgenommen die beſondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicu lar iſt, da denn noch beſondere Betrachtungen hinzukommen müſſen, in die wir uns hier nicht einlaſſen können. Denn hat Herr Lambert auch verſchiedene ſehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie

man ſich die Auflöſung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechaniſches Verfahren ſehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, ſich die Mühe nicht verdrießen zu laſſen, ſowol deſſen Perſpektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beſchreibung eines perſpektiviſchen Proportionalzirkels *) mit Fleiß zu ſtudiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung der perſpektiviſchen Kenntniſſe dadurch erhalten wird **).

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umſtändliche Entwiklung der Lambertiſchen Methode eingelaſſen, weil eine blos mechaniſche Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn ſie ja noch methodiſch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perſpektiv beobachten, keine hinlängliche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Dieſe bekommt man aber, nachdem man ſich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte ſich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen noch in einem beſondern Beyſpiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die ſich mit blos mechaniſchem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perſpektiviſchen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man ſtelle ſich vor, der Grundriß liege hier auf dieſem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen ſoll, ſey die Fläche DOHF, ſo daß OH der Horizont, O der Augenpunkt ſey. OD ſey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich; durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man ſich den Punkt B. Dieſes vorausgeſetzt, kann jeder Punkt des Grundriſſes, als C, auf folgende Weiſe in ſeinen perſpektiviſchen

*) Augsburg 1769. 8.

**) Indem ich dieſen Artikel der Preſſe übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe „der freyen Perſpektiv,“ die in Zürich bey Orell, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt iſt. Darin ſind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über ſeine Methode, ſondern auch verſchiedene ſehr leichte Methoden angegeben, wie eine perſpektiviſche Zeichnung aus einem vorhandenen Grundriß zu machen ſey.

ſchen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc: ſo wird der Punkt c, wo dieſe Linie BDC durchſchneidet, der perſpektiviſche Ort des Punktes C ſeyn. Auf dieſe Weiſe wird jeder andere Punkt des Grundriſſes gezeichnet; folglich auch ganze Figuren *).

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundſätze zu Beurtheilung perſpektiviſcher Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Erſuchen verfertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor ſich.

Das erſte, worauf man bey jeder perſpektiviſchen Zeichnung zu ſehen hat, iſt der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landſchaft iſt, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, ſo weiß man gewiß, daß dieſer Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles ſteht, ſo weit man ſehen kann, verlängert, an den Horizont ſtößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf dieſe Weiſe zu entdeken, ſo ſind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Gruntfläche untereinander parallel ſind, wenn ſie nur nicht der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes ſelbſt parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zuſammentreffen. Darum ſucht man in dem Gemählde Gegenſtände auf, an denen ſolche Parallellinien anzutreffen ſind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unſerer Zeichnung finden ſich verſchiedene Gegenſtände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verſchiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit ſehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey ſolcher Gänge an, ſo findet man, daß dieſe Richtungen in einen Punkt zuſammen laufen. Auf dieſe Weiſe wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont ſelbſt zu finden.

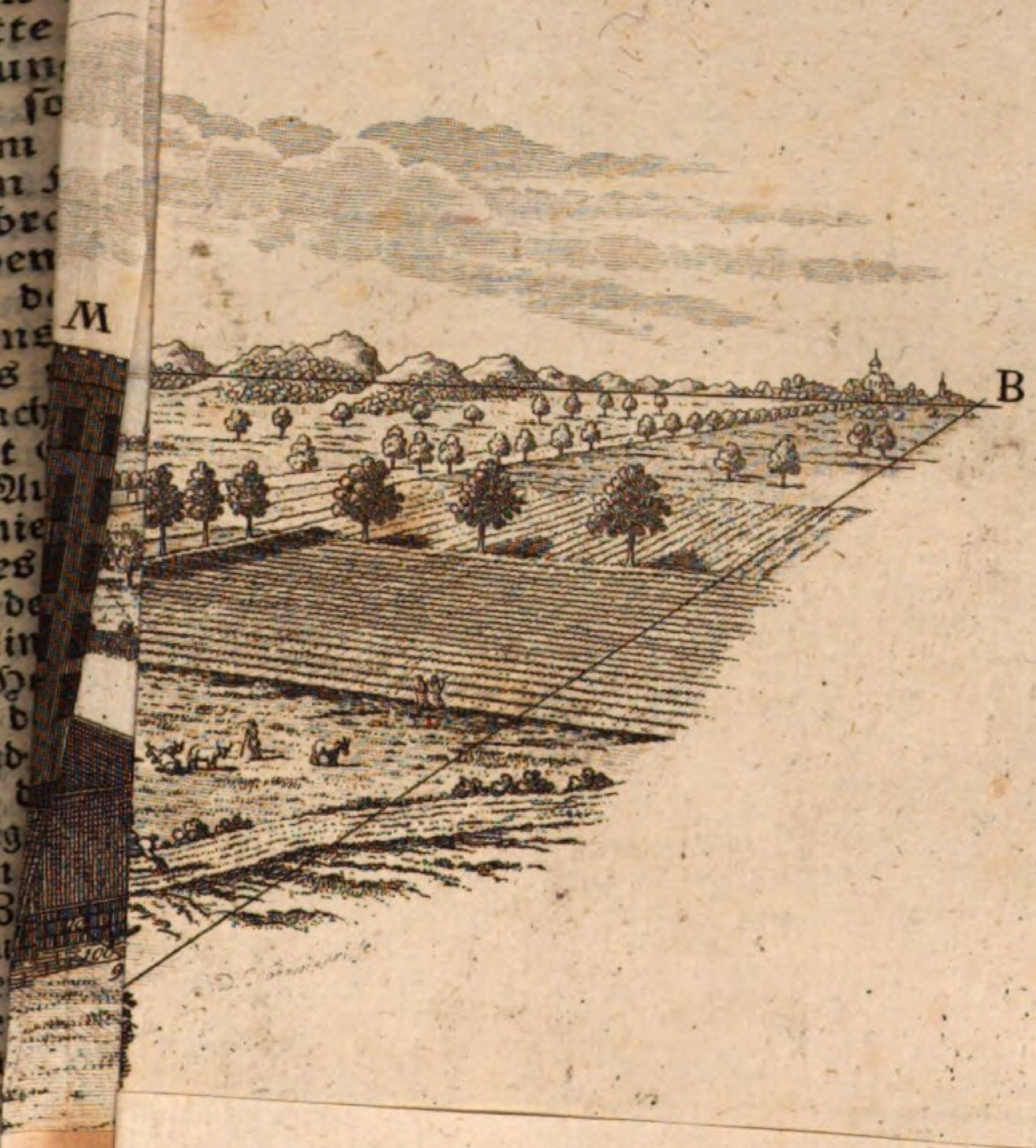
Nun iſt auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *). Doch iſt er in unſerer Zeichnung nicht in der Mitte zwiſchen A und B, den äußerſten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchſchneidet, wenn ſie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt alſo darauf an, daß man in dem Gemählde eine ſolche Linie entdeke. In unſrer Zeichnung giebt der Thurm E ſie an. Es iſt leicht zu ſehen, daß ſeine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun vierekig iſt, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderſeite rechte Winkel machen: ſo wird die Richtung der ſchattirten

Seite

*) S. Lamberts Perſpektiv II Th. S. 64.

*) S. Augenpunkt.

Pag: 740.



Seite des
linie per
lich, wer
den Aug
hier im
Hätte
ſtimmung
fehlt, ſo
ter dem
henden
zwek bre
man den
punkt d
drittens
Auges
zu mach
Punkt
dem Au
de Linie
che des
man de
die Lin
den H
Linie d
irgend-
muß d
anzeig
Um
ſere Z
wir u
beyde
viſche
zont
den P
durch
Wink
Maaſ
kels i
geſehe
tenwa
rechte
fen.
an der
in den
ſchneid
wendig
von di
Auge
im Aug
auf ein

ſchen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie F c: ſo wird der Punkt c, wo dieſe Linie BDC durchſchneidet, der perſpektiviſche Ort des Punktes C ſeyn. Auf dieſe Weiſe wird jeder andere Punkt des Grundriſſes gezeichnet; folglich auch ganze Figuren *).

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundſätze zu Beurtheilung perſpektiviſcher Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Erſuchen verfertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor ſich.

Das erſte, worauf man bey jeder perſpektiviſchen Zeichnung zu ſehen hat, iſt der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landſchaft iſt, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, ſo weiß man gewiß, daß dieſer Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles ſteht, ſo weit man ſehen kann, verlängert, an den Horizont ſtößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf dieſe Weiſe zu entdeken, ſo ſind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel ſind, wenn ſie nur nicht der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes ſelbſt parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zuſammentreffen. Darum ſucht man in dem Gemählde Gegenſtände auf, an denen ſolche Parallellinien anzutreffen ſind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unſerer Zeichnung finden ſich verſchiedene Gegenſtände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verſchiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit ſehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey ſolcher Gänge an, ſo findet man, daß dieſe Richtungen in einen Punkt zuſammen laufen. Auf dieſe Weiſe wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont ſelbſt zu finden.

Nun iſt auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *) Doch iſt er in unſerer Zeichnung nicht in der Mitte zwiſchen A und B, den äußerſten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchſchneidet, wenn ſie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt alſo darauf an, daß man in dem Gemählde eine ſolche Linie entdeke. In unſrer Zeichnung giebt der Thurm E ſie an. Es iſt leicht zu ſehen, daß ſeine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun vierekig iſt, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderſeite rechte Winkel machen: ſo wird die Richtung der ſchattirten Seite

*) S. Lamberts Perſpektiv II Th. S. 64.

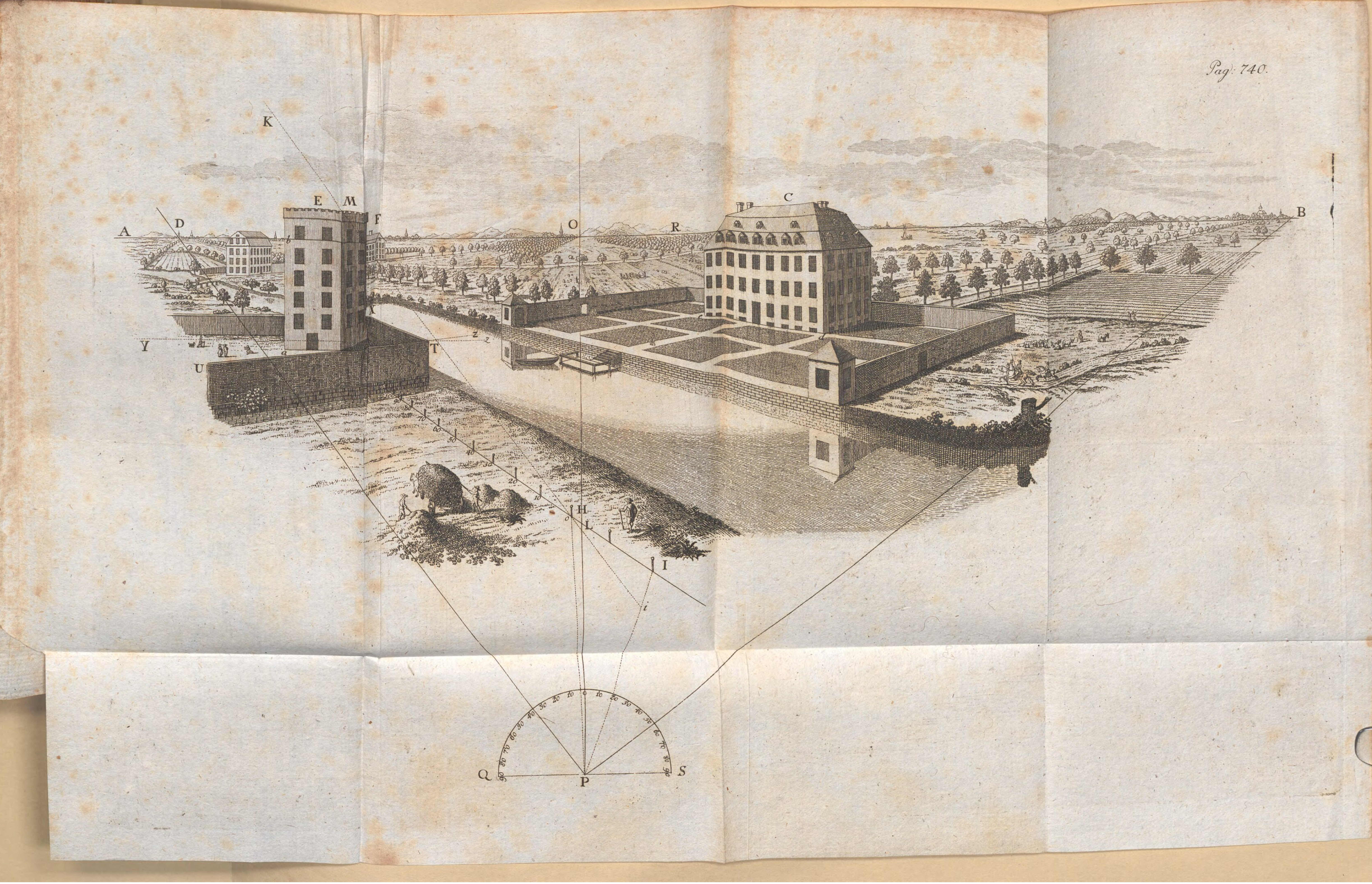
*) S. Augenpunkt.

Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular ſtehen; folglich, wenn man ſie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der alſo hier im Punkt O iſt.

Hätte hier der Thurm zur Beſtimmung des Augenpunkts gefehlt, ſo hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne ſtehenden Häuſer zu demſelben Endzweck brauchen können. Nachdem man den Horizont und dem Augenpunkt darin gefunden hat, iſt nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge ſteht dem Punkt O gegenüber, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes ſteht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, ſo iſt ſie die Linie der Richtung des Auges, und irgend ein Punkt in dieſer Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun dieſen Punkt P für unſere Zeichnung zu finden, müſſen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perſpektiviſchen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo ſie den Horizont durchſchneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perſpektiviſchen Winkels iſt. Nun haben wir vorher geſehen, daß die Voder- und Seitenwand des Hauſes C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun dieſe Seiten, bis an den Horizont gezogen, dieſen in den Punkten D und B durchſchneiden: ſo muß das Auge nothwendig ſo geſetzt werden, daß die von dieſen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander ſtoßen. Und eben dieſes muß auch unten auf der Grundfläche geſchehen. Deswegen muß der Punkt P ſo genommen werden, daß die Linien DP und BP in P ſenkrecht auf einander treffen. Um alſo den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit abſteht, beſchreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieſer die Linie OP durchſchneidet, muß der Punkt P ſtehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges ſeyn. Denn es iſt aus der Geometrie bekannt, daß die auf dieſe Weiſe beſtimmten Linien PB und PD in P rechtwinklicht zuſammenſtoßen.

Endlich iſt nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das iſt, über den Punkt P zu finden. In unſerer Zeichnung ſiehet man, daß der Horizont gerade unter den oberſten Fenſtern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenſter des Hauſes C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, ſo muß ſeine Höhe über dem Punkt P nothwendig ſo genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenſter, auch mit den Bänken der oberſten Fenſter des Thurmes in einer Höhe liege. Wollte man dieſe Höhe in einem abſoluten Maaße haben, ſo müßte man wiſſen, wie hoch die Dachfenſtergiebel des Hauſes C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landſchaft iſt, liege. Dieſes kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man ſieht aus der ganzen Bauart des Hauſes C, daß es ein großes und



ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu: ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern An der Voderſeite des Thurmes ſieht man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch, als dieſe Thüre ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

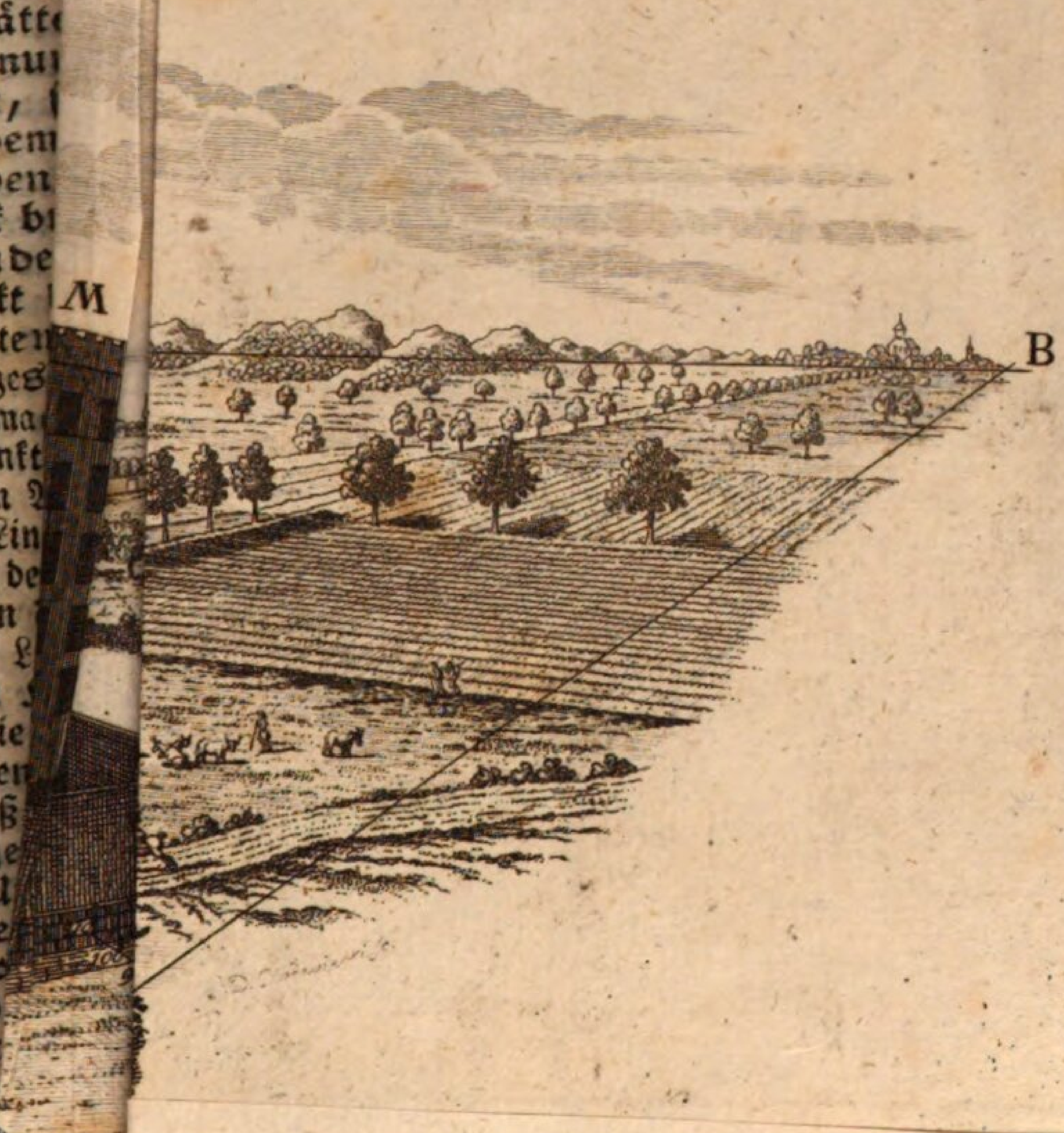
Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts O B die Tangente des Winkels O P B ſey. Nun ziehe man durch P die Linie Q S mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius P Q einen halben Zirkel über die Linie Q S. Von dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchſchneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, ſo iſt dieſer dadurch in ſeine Grade getheilt, ſo wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes meſſen, ſo darf man nur ſeine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwiſchen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Voderſeite des Hauſes C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden iſt, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauſes, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X meſſen, den die Voder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm ſteht, umgeben, ausmeſſen, ſo erfoderte dieſes etwas mehr Umſtände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft ſie in den Punkt B. Die Seite

T X

Pag: 740.



Seite de
linie pe
lich, w
den Aug
hier im
Hätte
ſtimmu
fehlt,
ter dem
henden
zwck b
man de
punkt
dritte
Auges
zu ma
Punkt
dem
de Lin
che de
man
die
den
Linie
irgen
muß
anze
U
ſere
wir
bey
viſc
zon
den
dur
Wi
Mo
kele
geſe
ten
rech
fen.
an
in
ſchn
wen
von
Aug
im
auf

ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu: ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern An der Voderſeite des Thurmes ſieht man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch, als dieſe Thüre ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts O B die Tangente des Winkels O P B ſey. Nun ziehe man durch P die Linie Q S mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius P Q einen halben Zirkel über die Linie Q S. Von dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchſchneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, ſo iſt dieſer dadurch in ſeine Grade getheilt, ſo wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes meſſen, ſo darf man nur ſeine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwiſchen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Voderſeite des Hauſes C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden iſt, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauſes, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X meſſen, den die Voder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm ſteht, umgeben, ausmeſſen, ſo erfoderte dieſes etwas mehr Umſtände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft ſie in den Punkt B. Die Seite

T X aber trifft in den Punkt D. Alſo iſt der Winkel X T Z von 90 Graden, folglich hat V T X eben ſo viel. Dieſes kann man auch noch ſo finden. Man ziehe aus T die Linie T Y mit dem Horizont parallel. Weil nun T X bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, ſo ſind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels Y T X; folglich hat dieſer Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite V T Z bis an den Horizont, ſo trifft ſie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O ausgerechnet fallt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels Z T z, oder welches einerley iſt, des Winkels V T Y, noch 38 Grade. Darum iſt der ganze Winkel V T X von 90 Graden. Dieſes iſt nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Alſo bleibet uns noch die Schäzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben geſehen, daß an dem Thurm die Höhe a b 50 Fuß hoch kann geſchätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenſter eben ſo hoch iſt. Ferner, da die Häuſer, welche rechts und links des Thurmes ſtehen, auf demſelben Grund, worauf der Thurm und das Haus C ſtehen, ſich befinden; ſo iſt an dem Hauſe linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey oberſten Fenſter, und an dem Hauſe rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man alſo dieſe vier verſchiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, ſo dienen ſie, jede in der Entfernung, in welcher dieſe Höhen genommen worden ſind, zum Maaßſtab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet ſich z. B. daß der nicht weiter von B ſtehende mit C bezeichnete Baum eben ſo weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die voderſte Eke des Hauſes F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieſes Baumes nach dem Maaßſtab gemeſſen werden, den die Höhe dieſes Hauſes an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, ſo findet man ſie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt alſo findet man das Maaß der Höhen aller Gegenſtände, die auf dem eigentlichen Boden dieſer Zeichnung, nehmlich auf der Horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hauſe C ſtehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo ſie aufſtehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel ſolcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, ſo viel Fuß hoch iſt es auch. Auf dieſe Weiſe findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch iſt.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er ſeine Landſchaft ausſtaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Dieſe Meſſung geht, wie man ſieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche ſtehen, oder auf dieſer Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umſtändlicher wird die Ausmeſſung der Linien, die ſich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. B. die Länge der Mauern um den Garten. Dieſe müſſen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßſtäben gemeſſen werden;

weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer grǒßer iſt, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, ſolche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, ſoll hier noch angezeiget werden.

Man ſtelle ſich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perſpektiviſch durch eingeſtekte Pfähle wirklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt ſey. Da dieſe Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, ſo iſt ſie mit dieſer perſpektiviſch parallel. Nun nehme man auf dieſer Linie irgend einen Punkt H, und ziehe durch denſelben die Linie HK mit PD nicht perſpektiviſch, ſondern würklich parallel, ſo ſtellt dieſe die Linie ID in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßſtab auf dem Grundriß zur Ausmeſſung der Linie HK würde nun eben der ſeyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punkts H aufrecht ſtehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumeſſen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß ſind, ſo wird dieſe Hǒhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßſtab der Linie HK gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach dieſem Maaß eingetheilt iſt.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perſpektiviſche Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, ſo brauchte man, um dieſes zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linie nach P zu ziehen, wie es bey IiP geſchehen iſt. Dieſe Linien nun würden auch die Linien IHD perſpektiviſch eintheilen. Dieſes iſt daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perſpektiviſchen Zeichnung gleich groß ſind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie iH und ihres Bildes iH abſchneiden.

Auf eben dieſe Weiſe verfährt man mit jeder andern Linie, die man ſo wie IHD einzutheilen, und auszumeſſen verlanget. Hat man aber dieſes mit einer gethan, ſo kann ihre Eintheilung auch zu Ausmeſſung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. ſetzen, man wolle die Voderſeite des Hauſes C meſſen. Weil dieſes ebenfalls in den Punkt D läuft, ſo iſt ſie mit IHD parallel. Wenn man alſo aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauſes gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal anſetzt, oder einen Faden ſpannt,) ſo ſchneiden dieſe von der Linie IHD ein Stük, deſſen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Voderſeite des Hauſes C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortſetzt, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber auf den 140 Fuß trifft. Deswegen iſt die Breite des Hauſes oder de 140, weniger 60, das iſt 80 Fuß.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundſätze der Perſpektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künſtler die Regeln der Perſpektiv nicht beobachtet, ſondern gegen ſie gefehlet, ſo laſſen ſich auch ſeine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber ſchlaue Künſtler, die ſich ihrer Schwäche in der Perſpektiv bewußt ſind, hüten ſich ſehr, regu-

laire

laire Gegenſtände aus denen Parallellinien und gewiſſe Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen, weil man dadurch am leichteſten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne die Frage berührt zu haben: ob die Alten die Perſpektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es iſt bekannt, daß über dieſen Punkt vielfältig geſtritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft iſt es, ſowol aus dem wenigen, was Euklides über die Perſpektiv geſchrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperſpektiv, als eine beſondere Wiſſenſchaft, die dem Mahler nützlich ſey, gekannt, und daß ſie gewußt haben, daß ohne dieſelbe gewiſſe Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß ſie es aber in dieſer Wiſſenſchaft eben nicht weit gebracht haben, ſieht man aus der ſchwachen Perſpektiv des ſonſt wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinſchneider ſich an das wenige, was man von der Perſpektiv wußte, gar nicht, oder doch höchſt ſelten gekehrt haben, beweiſen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künſte. Die vollſtändige Wiſſenſchaft der Perſpektiv iſt darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzuſehen. Die erſten, die den Grund dazu ſcheinen gelegt zu haben, ſind Leonhard da Vinci und unſer Albrecht Dürer. Wer aber zu wiſſen verlanget, wie die Perſpektiv von der Zeit dieſer Männer allmählig zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, der wird in der ſo eben herausgekommenen zweyten Auflage von Hrn. Lamberts freyer Perſpektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beyſammen finden.

*) Lib. VII. prooem. Lib. I. c. 2.

Der beſondern Anweiſungen zur Perſpectiv ſind ſo viele geſchrieben worden, daß es ſchwer fallen würde, ſolche ſämmtlich anzuführen. Ich ſchränke mich alſo auf diejenigen ein, welche für die Künſtler brauchbar ſeyn können. Es ſind folgende, in lateiniſcher Sprache: Ioa. Cantuarienſis Perſpectiva, Piſ. 1508. f. Ital. mit Anm. von P. Galucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, de natura, ratione, et projectione radiorum viſus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perſpectivam vocant, Lib. X Norimb. 1551. f. mit Kpf. — Ioa. Fr. Niceroni . . . Tavmaturgus opticus ſtudioſiſſ. Perſpectivae, Par. 1638. f. Franz. unter dem Titel, Perſpective curieuſe, Par. 1663. f. — Perſpectiva horaria, Auct. Em. Maignan, Rom. 1648. — Andreas Putei, ſ. Porzi Perſpectiva Pictor. et Architector. Rom. 1693-1700. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erſte enthält 105, der zweyte 121 Kpfr.) Deutſch und Lat. von J. Boxbarth und G. Conr. Bodenner, Augsb. 1706-1709. f. Engl. und Lat. von Strut, Lond. 1693-1707. f. (Die Brauchbarkeit des Werkes iſt bekannt.) — Ram. Rampinelli Lection. opticae, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4. —

In italiäniſcher Sprache: Trattato di Proſpettiva di Bern. Zenale da Trevigi, Mil. 1524. f. — Prattica della Proſpettiva di M. Dan. Barbaro . . . Ven. 1559. 1568. 1669. f. mit Kpf. (Ein wirklich nützliches Werk.) — Diſpareri in materia d'Archit. e di Proſpettiva, Breſc. 1572. 4. — Le due regole

della Proſpettiva pratica di Giac. Barozzi di Vignola con i Comment. del P. Egn. Danti, R 1583. 1611. 1644. f. Bol. 1682. f. Ven. 1743. f. — La Pratica di Proſpettiva, del Cav. Lor. Sirigati, Ven. 1596. 1626. f. — Diſc. intorno al diſegno con gl' inganni del occhio, Proſpet. prat. di P. Accolti, Fir. 1625. f. — Proſpett. prat. di Bern. Contino, Ven. 1645. 1684. f. — Paradoſſi per praticar la Perſpettiva, ſenza ſaperla, da Giul. Troili . . . Bol. 1672. 1683. f. — Nuova pratica di Proſpettiva da Paolo Amato, Pal. 1736. f. — Tratt. teor. pratico di Proſpett. di Euſt. Zanotti, Bol. 1766. 4 mit Kupf. — Della Geom. e Proſpettiva prat di Bald. Orſini, R. 1774. 12. 3 Bde. —

In holländiſcher Sprache: Het. Perſpectiv Conſte van John Frieſs Vredemann, Lond. 1559. f. Amſt. 1633. f. 2 Bde. Franz. durch Marolois, ich weiß nicht wenn? Eine ſpätere Ausg. führt den Titel, La Perſpect. cont. tant la Theorie que la Pratique, Amſt. 1662. f. Deutſch, nach der franz. Ueberſ. Amſt. 1628. f. 2 Th. — Onderwyſinge in der Perſpective Conſte, door Henr. Hondius, In's Gravenh. 1622. 1647. f. Lat. ebend. 1647. f. —

In franzöſiſcher Sprache: Livre de Perſpective, p. J. Couſin, Par. 1560 f. 1587. 4. — Leçons de Perſpective, p. Jacq. Andr. du Cerceau, Par. 1576. f. — La Perſpective, avec la raiſon des ombres et des miroirs, p. Sal. de Caux, Lond. 1612. f. — La Perſpective de Math. Joſſe, Par. 1635. f. mit 55 Kpfrt. lat. und frzſch. — La Perſpective prat. neceſſaire à tous les Peintr. Grav. et Archit . . . par un Relig. de la Comp. de Jeſus, Par. 1642. 4. 1663. 4. 1679. 4. 5 Th. Engl. von Prike 1672. 4. Von Chambers 1726. f. Deutſch, von J. C. Rembold, Augsb. 1710. 4. — Maniere univerſelle de Mr. (Gerard) Deſargues pour pratiquer la Perſpective par. petit-pied comme geometral; enſemble les places et proport. des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs p. Abr. Boſſe 1648 u. f. 8. 2 Th. mit 202 Kpfrn. Holl. Amſt. 1664. 8. (Eines der weitläuftigſten aber auch der wichtigſten Werke über die Perſpectiv. Es veranlaßte zu ſeiner Zeit eine Menge Gegenſchriften, welche auch von der Perſpectiv handelten, wovon in den Lettres ecrites au Sr. Boſſe, ſ. l. et a. 8. Nachricht gegeben wird.) Hiezu gehört, von eben dieſem Verf. Traité des pratiques geometrales et perſpectives . . Par. 1665. 12. mit 70 Kpfrn. — Optique de Portraiture et de Peinture, p. Frcs. Huret. Par. 1675. f. — Traité de la Perſpective où ſont cont. les fondemens de la Peinture, p. le P. Bern. Lami, Par. 1701. 12. Amſt. 1734. 8. Engl. Lond. 1702. 12. (Hagedorn empfiehlt das Werk zur erſten Anleitung.) — Perſpective pratique d'Architecture, p. L. Bretetz, Par. 1706. 1746. 1752. f. — Traité de la Perſpect. prat. avec des remarq. ſur l'Architect. p. le Sr. Courtonne, Par. 1710 1725. f. — Perſpect. theoret. et prat. p. Mr. Ozanam, Par. 1711. 8. — Traité de la Perſpective à l'uſage des Artiſtes, p. Ed. Sel. Jeaurat, Par. 1750. 4. mit 110 Kpfrn. — Eſſai ſur la Perſpective pratique p. Mr. le Roy, Par. 1757. 12. — Raiſonnement ſur la Perſpective pour en faciliter l'uſage aux Artiſtes, p. Mr. Petitot, Parme 1758. f. Franz. und Ital. — Eſſai ſur la Perſpect. lineaire et ſur les ombres, p. le Chev. de Curel, Strasb. 1766. 8. — Traité de Perſpective

lineaire . . . p. S. N. Michel, Par. 1771. 8. — La Perſpective aerienne ſoumiſe à des principes puiſés dans la nature, ou nouv. Traité de Clair-obſcur et de Chromatique, à l'uſage des Artiſtes, p. Mr. de St. Morien. Par. 1789. 8. —

In engliſcher Sprache: Practical Perſpective made eaſy, by Moxon 1670. f. — Architect. Perſpective, by Peake, ſ. a. f. — Perſpective made eaſy, by W. Halfpenny, ſ. a. 4. — Stereography, or a compleat body of Perſpective in all its branches, by J. Hamilton, Lond. 1738. 1740. f. mit 130 Kpf. — Perſpective made eaſy in Theory and Practice, by J. Kirby, Lond. 1755. 1768. 4. Auch gehört hieher, von eben dieſem Verfaſſer Perſpective of Architect. . . . deduced from the princ. of Brook Taylor and performed by two rules only of univerſal application, Lond. 1755. 1761. f. 2 Bde — The art of drawing in Perſpective made eaſy to thoſe, who have no previous knowledge of Mathem. by J. Ferguſon, Lond. 1755. 1778. 8. — Practice of Perſpective, by J. Highmore, 1764. 4. — The Theory of Perſpective in a method entirely new . . . by J. Lodge Cowley, Lond. 1766. 4. 2 Bde. — A familiar Introduction to the Theory and Practice of Perſpective, by Joſ. Prieſtley Lond. 1770. 8. — The Elements of linear Perſpective, demonſtrated by geometrical principles . . . by Edw. Noble, Lond. 1771. 8. — A compleat Treat. on Perſpective in Theory and Practice, on the principles of D. Brook Taylor, by Th. Malton, Lond. 1776. fol. —

In deutſcher Sprache: Von der Kunſt Perſpectiva 1590. f. mit 37 Holzſchn. — Gualt. Heinr. Rivii . . . Bücher der neuen Perſpectiv, oder von dem rechten Grunde des künſtlichen Malens und Bildens, Nürnb. 1547. f. — Unterweiſung des Zirkels und Richtſcheids, auch der Perſpectiv . . . von Joh. Lautenſak, Frft. 1567. f. — Perſpectiva corpor. regular. . . . d. i. Eine fleißige Fürweiſung, wie die fünf regulirten Körper u. ſ. w. durch Chrſtph. Wenzel Jamitzer, Nürnb. 1564. f. — Lud. Bruns Prax. Perſpect. d. i. Von Verzeichnungen, ein ausführlicher Bericht . . Leipz. 1615. f. — Hs. Lenkarts Abhandl. von der Perſpectiv, Augsb. 1616. f. (So führt Fueßli das Werk an; H. v. Murr ſetzt es bereits ins J. 1567; aber Lenkart wurde erſt im J. 1573. gebohren. Ob übrigens die „Optica, d. i. kurze doch gründliche Anzeigung, wie nöthig die Kunſt der Geometrie ſey in der Perſpektiv, Augsb. 1616. f.“ eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Andr. Alberti Zwey Bücher von der, ohne und durch die Arithmetika gefundenen Perſpectiv, und von dem dazu gehörigen Schatten, Nürnb. 1623. 1627. f. — Pet. Haltens Perſpectiviſche Reißkunſt, Augsb. 1625. fol. — Perſpectiva Pes Picturae, d. i. Kurze und leichte Verfaſſung der practicabelſten Regul zur perſpectiviſchen Zeichnungskunſt, von J. J. Schübler, Nürnb. 1719 = 1720. f. 2 Th. mit 50 Kpfrn. — Lucidum Proſpectivae Speculum, d. i. Ein heller Spiegel der Perſpectiv . . . von P. Heinecken, Augsb. 1727. f. mit 93 Kupfrn. Ebend. 1753. f. mit 18 Plaf. und 108 Kpfrn. — Joh. Chrſtph. Biſchofs Kurzgefaßte Einleit. zur Perſpectiv, Halle 1741. 8. — Die freye Perſpectiv, oder Anweiſung, jeden perſpectiviſchen Aufriß von freyen Stücken, und ohne Grundriß zu verfertigen, v. J. H. Lambert, Zür. 1759. 8. Verm. ebend. 1774. 8. Frzſch. ebend. 1759. 8. welchen eben

dieſes

dieſes Verfaſſers „Kurzgefaßte Regeln zu perſpectiviſchen Zeichnungen, vermittelſt eines, zu deren Ausübung . . . eingerichteten Proportionalzirkels, Augsb. 1768. 8. gehört. — Die Erlernung der Zeichenkunſt, durch die Geometrie und Perſpectiv, von G. H. W. (Werner) Erf. 1764. 8. (Ein ſehr mittelmäßiges Büchlein.) — Ausführlicher Unterricht von der Perſpectiv, nach einer ſehr leichten und deutlichen Methode . . . von C. Phil. Jacobz, Amſt. 1767. 8. mit 60 Kpfrn. — Abhandlung von der Perſpectiv, von Luc. Voch, Augsb. 1780. 8. — Bürja Anleitung zur Perſpectiv für Mahler, Berl 1793. 8. — —

Auch werden noch, allgemein, Leçons de Perſpective von L. Le Bicheur (S. Flor. Le Comte 3. 101.) ein Werk über Perſpectiv von Lod. Cardi Cigoli (Baglione S. 145.) eine Perſpectiva practica von Frcs. de Breuil (S. den Art. im Füeßli) angeführt, ſo wie davon noch in ſehr vielen Anweiſungen zur Zeichenkunſt, Mahlerey und Baukunſt gehandelt wird, als in Albr. Dürers vier Büchern von der menſchlichen Proportion, Nürnb. 1528. f. — In dem 2ten Buche der Architettura di Seb. Serlio, Par. 1545. f. — In dem 5ten Buche von des Lomazzo Trattato dell' arte della pittura . . . . Mil. 1585. 4. S. 245 u. f. (der denn auch S. 275 eines Werkes des Bart. Suarti Bramantino, und des Vinc. Foppa gedenkt, und behauptet, daß Albr. Dürer aus dieſen beyden das gezogen, was er von der Perſpective ſagt.) — In des Velasco Muſeo pintorico . . . Mad. 1715. f. — Im 2ten Th. S. 225. des Köremon — u. v. a. m. — Ferner finden ſich Remarques . . . ſur les tableaux en jeu d'Optique, in dem Merc. de France v. J. 1763. — und in J. G. Meuſels Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes, Heft. 16. S. 205 und in dem 21ten der Thirty Letters on various ſubjects, Lond. 1783. 12. 2 Bde. gute Bemerkungen über die Perſpectiv.

Uebrigens iſt die Frage, ob die Alten die Perſpective gekannt, von jeher einGegenſtand der Unterſuchung verſchiedener Schriftſteller geweſen, und von den frühern, als Dan. Barbaro, Lomazzo, Fonſeca, u. a. m. nicht erſt von Perrault, verneinet worden. In den neuern Zeiten ſprachen Sallier (in einer Abhandlung, im 11ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) Caylus (ebend. Bd. 23. Quartausg. Deutſch, im 2ten Th. der Abhandlung zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1769. 4. S. 195.) Algarotti (in ſ. Verſuche über die Mahlerey S. 68. der d. Ueberſ.) A. Klotz (in ſ. Beytrage zur Geſchichte des Geſchmackes und der Kunſt aus Münzen, Altenb. 1767. 8. S. 178. und in ſeiner Schrift, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten Steine, Altenb. 1768. 8. S. 92.) u. a. m. ſie ihnen zu; allein, ſichtlich gründete dieſes Zuſprechen ſich auf ein Mißverſtehen deſſen, was eigentlich Perſpectiv in der Mahlerey iſt; daher denn auch G. E. Leſſing (Laok. S. 196 u. f. und beſonders Antiquar. Briefe, Th. 1. S. 58 u. f. der neuen Aufl.) Lippert (in dem Vorber. der Dactyl. S. XVIII.) u. a. m. ſie ihnen nicht zugeſtanden haben. Zu den letztern gehört denn auch H. v. Rambohr, in dem 2ten Th. ſ. W. Ueber Malerey, und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 2. S. 163 u. f. Es ſcheint ausgemacht zu ſeyn, daß unſer Albr. Dürer zuerſt die Bahn brach, und die Sache auf deutliche und beſtimmte Begriffe brachte, ob gleich Pedro del Borgo ſie ihm erleichtert haben kann. —

Petitsmaitres.

(Kupferſtecherkunſt.)

Unter dieſem Namen verſtehen die franzöſiſchen Liebhaber der Kupferſammlungen die Kupferſtecher aus der erſten Zeit dieſer Kunſt, die ſie auch ſonſt vieux maitres, die alten Meiſter, nennen. Den Namen Petitsmaitres haben ſie ihnen darum gegeben, weil ſie meiſtentheils ganz kleine Stüke verfertiget haben. Die Werke der kleinen Meiſter, die gegenwärtig ziemlich ſelten werden, ſind nicht blos zur Hiſtorie der Kunſt, ſondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber ſehr ſchätzbar. Meiſtentheils ſind ſie, ſie ſeyen in Kupfer geſtochen, oder in Holz geſchnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele ſind aber auch wegen der ſehr guten Zeichnung, ſchönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdruks der Charaktere, ſehr ſchätzbar. Die Folge dieſer kleinen Meiſter fängt von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des ſechszehnten. Die meiſten dieſer Meiſter waren Deutſche, die beſten aus Oberdeutſchland und der Schweiz. Darum ſollte eine gute Sammlung der kleinen Meiſter vornehmlich einem Deutſchen ſchätzbar ſeyn; da ſie ein unverwerfliches Zeugniß giebt, daß die Deutſchen nicht nur die erſten und fleißigſten Bearbeiter der Kupferſtecher- und Holzſchnittkunſt geweſen, ſondern, daß überhaupt, wie ſich Chriſt ausdrükt *), die rechte und wahre Weiſe der Mahlerey beynahe eher und beſſer im Elſaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien iſt geübt worden. Unſers großen Albrecht Dürers, deſſen Verdienſte bekannt genug ſind, nicht zu gedenken, wird man ſchwerlich von Künſtlern der erſten Zeit außerhalb Deutſchland ſo viel und ſo gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zuſammenbringen, als die Samlung der kleinen deutſchen Meiſter enthält. Unter dieſen aber behaupten die drey Schweizer Albrecht Altorfer a), Jobſt Amman b), und beſonders Tobias Stimmer c), einen vorzüglichen Rang.

*) S. Chriſts Auslegung der Monogrammatum S. 68.

Zur Beluſtigung des Leſers will ich hier noch anmerken, daß die franzöſiſchen Kunſtliebhaber verſchiedene Namen der deutſchen kleinen Meiſter auf ſehr poßirliche Weiſe vorſtellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil ſein Zeichen auf den Kupfern die Buchſtaben H S B in einander geſchlungen enthält.

* *

Die Anzahl der ſo genannten kleinen Meiſter, iſt zum Theil ſehr willkührlich angegeben worden. Die vornehmſten und eigentlichſten ſind: Bart. Boehm († 1540) Hs. Seb. Boehm († 1550) Georg Pens (1550) Heinr. Aldegrefer (1551) Jac. Binck († 1560) Virg. Solis († 1562) Heinrich Goerting. — —

Pfeiler.

(Baukunſt.)

Bedeutet jeden langen aufrechtſtehenden maßiven, aber dabey un-

a) (1511) b) († 1591. c) Tob. Stimmer gehört nicht ſowohl hieher, als ſein Bruder Chriſtoph Stimmer (1600) ein bekannter Formſchneider.

unverzierten Körper, der zum Unterſtützen, oder Tragen einer Laſt geſetzt iſt. Gewölber, Bogen, Deken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergeſetzte Pfeiler geſtützt und getragen. Ehe man in der Baukunſt auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler iſt als die erſte rohe Säule der noch nicht verſchönerten Baukunſt anzuſehen. Da er niemals zur Zierde, ſondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, ſo haben die Baumeiſter weder über ſeine Geſtalt, noch über ſeine Verhältniſſe Regeln gegeben. Man hat runde, vierekigte und mehrekigte Pfeiler. Sie ſind nach ihrer Dike merklich in der Länge verſchieden, verjüngen ſich aber nicht, wie die Säulen, wenigſtens ſehr ſelten, obgleich Scammozzi ſie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigſte dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit ſucht, nichts Anſtößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben ein Geſims, auf welchen die Laſt zu liegen kommt, beyde platt und ohne Glieder; zugleich aber überſchreitet man die Verhältniſſe nicht ſo, daß die Pfeiler zu dünne und der Laſt nicht gewachſen, auch nicht zu dike und von übermäßiger Stärke ſcheinen.

Pfeiler ſind überhaupt nach Verhältniß der Höhe diker, als Säulen, tragen alſo mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu ſchwach wären, beſonders wo Kreuzgewölber zu unterſtützen ſind. Man findet in verſchiedenen ſo genannten gothiſchen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander geſetzten Säulen beſtehen, deren zwar jede ihren Knauf hat, alle zuſammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorſtellt, verbunden werden, und eben ſo auf einem gemeinſchaftlichen Fuß ſtehen, obſchon jede Säule für ſich ihren Fuß hat.

In Bogenſtellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilaſtern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu ſehen iſt *). Die neuern Stadtthore in Berlin haben ſtatt der Pfoſten, darin die Thorangel befeſtiget ſind, ſtarke anſehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey doriſchen Säulen oder mit Pilaſtern verziert ſind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophe geſetzt iſt; und dadurch bekommen dieſe Thore ein gutes Anſehen. Man kann eben dieſes auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

Pfoſten.

(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt kleine Pfeiler, an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befeſtigt ſind. Jede Thüre muß mit Pfoſten eingefaßt ſeyn, damit ſie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, ſondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes ausſehe, wie ſchon anderswo erinnert worden **).

Pfühl.

*) S. Bogenſtellung.

**) S. Oeffnung.

Pfühl.

(Baukunſt.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört *). Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küſſen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beſchwert, und platt gedrukt wird, ohngefähr dieſe Form annehmen würde.

*) S. Glied.

Pharſalia.

Da ich dieſes Gedicht nie in der Abſicht geleſen habe, um mir eine beſtimmte Vorſtellung von ſeiner Art und von ſeinem poetiſchen Charakter zu machen, ſo will ich, ſtatt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufſatz einrüken, den mir ein durch vielerley critiſche Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeſchikt hat.

„Man hat dieſem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe ſtreitig gemacht. Es iſt aber nicht darum hiſtoriſch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Jlias nicht geſchieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geſchehen iſt; noch darum, weil es auf keine abſonderliche Sittenlehre gebaut iſt; maaßen es, wenn dieſes erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit ſich führet, gewiß in ſo ſtarkem Lichte zeiget, als immer die Jlias thut. Was obige Beſchuldigung rechtfertiget, iſt, daß es wenig Exempel in ſich hat, wiewol ſie nicht ganz fehlen, wo die Perſonen reden, ausgenommen in öffentlichen Verſammlungen, und daß die Reden, anſtatt aus dem beſondern Charakter der Perſonen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Schätzen hergenommen ſind, und zu ſehr nach dem Redner ſchmeken, wiewol ſie ſonſt ſtark genug und der Römer ſehr würdig ſind In der Epopöe müſſen öffentliche Geſchäffte und Reden ſelten vorkommen; hingegen die perſönlichen Geſinnungen, die beſondern Unterhandlungen und Berathſchlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entſtehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Hiſtorie zu; dieſes iſt der Dichtkunſt eigen.

Unter die Nachtheile der Pharſalia rechne ich nicht, daß wir genau wiſſen, daß eine Menge Umſtände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet ſind; denn die poetiſche Gewißheit wird vielmehr ſtärker, wenn ſie mit bekannten Sachen unterſetzt wird. Und ſo bald der Poet ſich eines hiſtoriſchen Grundes zu ſeiner Arbeit bemächtiget: ſo darf man keine andere, als die poetiſche Gewißheit von ihm fodern. Jn einem Gedichte, wo die Hauptperſonen noch ſo jüngſt gelebt haben, daß wir ſelbſt, oder unſre Aeltern ſie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für ſie beyzubringen. Hundert Hiſtörchen von kleinen menſchlichen Schwachheiten, und von wirthſchaftlichen Umſtänden, die wir ſelbſt geſehen, oder von Augenzeugen gehört haben, ſetzen ſie zu den gewöhnlichen Menſchen herunter. Unſer Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leſer unterhält, denjenigen, die nahe bey ſeinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelaſſen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng; und bey den ſpätern Leſern hat der Lauf der Jahre das Andenken

denken dieſer Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharſalia große poetiſche Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede ſeyn. Aber man ſieht nicht ſelten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeiſterung vertretten; daß er nicht aus überſtrömender Empfindung, ſondern weil er es geſucht, und lange darauf gearbeitet hat, ſich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unſer Dichter in Frankreich verſchiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, ſo eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß ſie ihm nicht die erſte Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieſes war in der That von Leuten, nach deren Geſchmak die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

* *

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten finden ſich bey dem Art. Heldengedicht.

Phrygiſch.

(Muſik.)

Eine der Tonarten der alten griechiſchen Muſik, der die Alten einen heftigen, trotzigen und kriegeriſchen Charakter zuſchreiben. Es läßt ſich daraus abnehmen, daß dieſe Tonart nicht die iſt, der man gegenwärtig den Namen der phrygiſchen Tonart giebt. Dieſe iſt, nach itziger Art zu reden, unſer E, und hat ſowenig von dem Charakter, den Ariſtoteles der phrygiſchen Tonart beylegt *), daß ſie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygiſche Tonart iſt, was man itzt insgemein doriſch nennt.

*) Politicor. L. VIII. c. 5. et 7.

Das neue oder heutige Phrygiſche verträgt beym Schluſſe die gewöhnliche harmoniſche Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E ſchließen; gerade ſo, wie man den Ton E als die Dominante von A anſähe, und in H ſchließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches, wovon E die Dominante iſt.

Piano.

(Muſik.)

Wo dieſes italiäniſche Wort, das meiſtens abgekürzt blos durch p, angedeutet wird, in geſchriebenen Tonſtüken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es ſteht, ſchwächer oder weniger laut als das übrige ſoll vorgetragen werden. Damit die Spieler ſehen, wie lang dieſer ſchwächere Vortrag anhalten ſoll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren ſoll, f. oder forte geſetzt. Bisweilen wird ein doppeltes p, nämlich pp. geſetzt, welches andeutet, daß dieſelbe Stelle höchſt ſanft oder ſchwach ſoll angegeben werden.

Wie ein geſchikter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit ſpricht, bisweilen auf einzele Stellen kommt, wo er die Stimme ſehr fallen läßt, ſo geſchiehet dieſes auch in der Muſik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede eine vorkommende zärtliche Stelle, durch Herabſetzung der Stimme und einen ſanften zärtlichen Ton, ungemein

gegen das andere abſticht, und deſto rührender wird: ſo wird auch der Ausdruk eines Tonſtüks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht iſt, ungemein erhoben. So findet man in verſchiedenen Grauniſchen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruk herrſcht, einzele Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieſes geſchieht ſo glüklich, daß man auf das innigſte dadurch gerührt wird.

Deswegen iſt das Piano, am rechten Ort angebracht, ein fürtreſſliches Mittel den Ausdruk zu erhöhen. Es giebt aber auch unwiſſende und von aller Urtheilskraft verlaſſene Tonſetzer, die ſich einbilden, ihren unbedeutenden Stüken dadurch aufzuhelfen, daß ſie fein oft mit Piano und Forte abwechſeln. Daher wiederholen ſie dieſelben kahlen melodiſchen Gedanken unter beſtändiger Abwechslung von Piano und Forte ſo oft, daß jedem Zuhörer davor ekelt.

Pilaſter.

(Baukunſt.)

Vierekige Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verſchieden ſind, daß ſie, nach Beſchaffenheit der Ordnung, wozu ſie gehören, dieſelben Verhältniſſe und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben, nämlich dieſelben Füße und Knäufe, auch die Caneluren oder Krinnen. Nur werden ſie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr ſelten werden ſie freyſtehend angetroffen; ſondern faſt immer in der Mauer, aus der ſie um den achten, oder ſechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch itzt folget, ſtehen meiſt allemal, wo eine Halle oder Säulenlaube vor einer Hauptſeite angebracht iſt, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaſter den Säulen gegenüber. An den Eken der Mauren aber müſſen ſie allemal ſtehen.

Pindar.

Ein griechiſcher lyriſcher Dichter, den die Alten durchgehends wegen ſeiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weiſeſten. Die Griechen ſagten, Pan ſinge Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß ſie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden, dieſem Dichter einen Theil abgeben ſollten. Ganze Staaten waren ſtolz darauf, wenn er in ſeinen Oden ſie gelobt hatte. Für einige Verſe, die er zum Lobe der Athenienſer gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieſer Stadt reichlich beſchenkt; ſondern ſie ließ ihm auch noch eine eherne Statue ſetzen: und als Alexander in dem heftigſten Zorn Theben, Pindars Geburtsſtadt, zerſtören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verſchont werde, und nahm deſſen Familie in ſeinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie ſehr er ihn verehre. Er vergleicht ſeinen Geſang einem gewaltigen, von ſtarkem Regen aufgeſchwollenen Bergſtrohm, der mit unwiderſtehlicher Gewalt alles mit ſich fortreißt. Ein andrer ſehr feiner römiſcher Kunſtrichter urtheilet alſo von ihm: „Von den neuen

neuen lyriſchen Dichtern iſt Pindar weit der erſte. Durch ſeinen hohen Geiſt, durch ſeine erhabene Pracht, durch ſeine figur- und ſpruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er iſt von einer ſo glüklichen, ſo reichen, und wie ein voller Strohm fließenden Beredſamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält *).“ Horaz ſchätzet die Ehre, von Pindar beſungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore ſignis
Munere donat **).

Dieſer große Dichter lebte zu Theben in Böotien, ohngefehr zwiſchen der 65 und 85 Olympias. Von ſeiner Erziehung, den Veranlaſſungen und Urſachen der Entwiklung und Ausbildung ſeines poetiſchen Genies iſt uns wenig bekannt: aber dieſes wenige verdienet mit Aufmerkſamkeit erwogen zu werden. Sein Vater ſoll ein Flötenſpieler geweſen ſeyn, und den Sohn in ſeiner Kunſt unterrichtet haben; von einem gewiſſen Laſus aber ſoll er die Kunſt die Leyer zu ſpielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag ſein eigenes dichteriſches Feuer angefacht haben. Wenn es wahr iſt, was Plutarchus von ihm und der Corina erzählt: ſo ſcheinet es, er habe anfänglich in ſeinen Gedichten mehr auf den Ausdruk, als auf die Erfindung gedacht. Denn dieſe ſchöne Dichterin ſoll ihm vorgeworfen haben, daß er in ſeinen Gedichten mehr beredten Ausdruk, als Dichtungskraft zeige; und darauf ſoll er ein Lied gemacht haben, darin er ſeiner dichteriſchen Phantaſie nur zu ſehr den Lauf gelaſſen †). Man meldet von ihm, er habe an der pytagoriſchen Philoſophie Geſchmak gefunden. Darin konnte ſeine von Natur ſchon enthuſiaſtiſche Gemüthsart ſtarke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeſchreibers Pauſanias Zeiten zeigte man in dem Tempel zu Delphi einen Seſſel, auf welchem Pindar, ſo oft er dahin gekommen, ſeine Päane ſoll abgeſungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch ſehr viele andere Gedichte, Päane, Bacchiſche Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerſpiele und andere geſchrieben. Die bis auf unſere Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter beſingt darin das Lob derer, die zu ſeiner Zeit in verſchiedenen öffentlichen Wettſpielen geſieget haben. Solche Siege waren damals höchſt wichtig; die höchſte Ehre im Volke war, ein Olympiſcher Sieger zu ſeyn, und es wurde dieſelbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt ſich (dadurch) Heil wiederfahren; daher dieſe Perſonen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erſtrekten ſich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher ſie die Koſten aufbrachten, und der Künſtler derſelben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun *).“ Dieſe Sieger alſo beehrte Pindar mit ſeinen Geſängen.

*) Quint. Inſt. L. X.

**) Od. L. IV. 2.

†) Plutarch in dem Traktat: „Ob die Athenienſer im Krieg oder im Frieden größer geweſen.“

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt.

Für uns ſind jene Spiele ganz fremde Gegenſtände, und die Sieger völlig gleichgültige Perſonen. Aber die Art, wie der Dichter ſeinen Gegenſtand jedesmal beſingt; die Größe und Stärke ſeiner Beredtſamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingeſtreuten Anmerkungen und Denkſprüche, und der hohe Ton der Begeiſterung, der ſelbſt den gemeineſten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenſtände in einem merkwürdigen Lichte darſtellt: dieſes macht auch uns den Dichter höchſt ſchätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechiſchen Sprache, und der griechiſchen Litteratur überhaupt, als ich ſie beſitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft ſchnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, dieſem Dichter ganz eigenen Vertrag hervorleuchtet. Was man überall zuerſt an ihm wahrnimmt, iſt gerade das, was auch an unſerm deutſchen Pindar, ich meyne Klopſtoken, zuerſt auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch ſelbſt ſolche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unſrer Aufmerkſamkeit eine ſtarke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeiſterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantaſie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu ſtimmen. Indem er uns mit Gegenſtänden unterhält, die für uns fremd und nicht ſehr intereſſant ſind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und ſittliche Gegenſtände tief nachgedacht hat, und ſehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beſchäfftigen; als einen Mann von dem feineſten ſittlichen Gefühl, und von der reicheſten und zugleich angenehmſten Phantaſie. Jeder Gegenſtand, auf den er ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, erſcheinet ſeiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorſtellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Menſch ihn würde geſehen haben; und dann unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und intereſſante Weiſe darüber. Gar oft aber wendet er den Flug ſeiner Betrachtungen ſo ſchnell, und ſpringt ſoweit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterſtehe mich nicht, mich in eine Entwiklung des Charakters dieſes ſonderbaren Dichters einzulaſſen, die weit ſtärkere Kenner deſſelben nicht ohne Furchtſamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Verſuchungen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius *) noch verſchiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen leſen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine ſchöne Ausgabe dieſes Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat, in dem zweyten Theile uns den Charaktern deſſelben ausführlich ſchildern.

* *

Die Ed. pr. des Pindar († 3579) iſt die von Aldus, Ven. 1513. 8. gr. und ohne Scholien, und die erſte mit

*) Erſtes Stück S. 49 u. f.

mit Scholien, Rom 1515. 4. erſchienen. Von der erſten Art ſind noch die Baſeler 1526. 8. die Pariſer 1558. 4. Heidelb. 1590. 8. Glasg. 1754. 32. 4 Bd. Und gr. und lat. ohne Scholien die von H. Stephanus, P. 1560. 16. (mit den übrigen gr. lyr. Dichtern) von Anm. Portus, Heidelb. 1598. 8. Von Erasm. Schmid, Wit. 1616. 4. 2 Bd. die Glasgower 1744. 12. 2 Bd. Von Hrn. Heyne, Gött. 1773. 4. 2 Bd. Mit den Scholien, von Weſt und Welſted, Orf. 1697. f. (b. A.) Den frühern Ausgaben liegt größtentheils nur die Römiſche zum Grunde; eine zweyte des Heinr. Stephanus 1566. hat ſehr eigenmächtige Veränderungen; Hr. Heyne hat auch die Aldiniſche zu Rathe gezogen. Die Scholien ſind zum Theil von alten Grammatikern, und zum Theil neuere von dem Demetrius Triclinius. — Die, von ihm auf uns gekommenen Gedichte beſtehen bekanntermaßen aus Olympiſchen, Pythiſchen, Nemeiſchen und Iſthmiſchen Siegesgeſängen, und belaufen ſich auf 45. Die von ihm übrigen Fragmente hat J. Gottl. Schneider, Strasb. 1776. 4. herausgegeben; und ein Verzeichniß der von ihm verloren gegangenen Schriften findet ſich in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 15. §. 7. — —

Ueberſetzt ſind ſeine Gedichte in das Italieniſche, von Aleſſ. Adimari, Piſa 1631. 4. (mehr Paraphr. als Ueberſ.) von Giamb. Gautier, Rom 1762 = 1768. 8. 4 Th. und einige einzele von Camillo Lenzoni, (Parafraſi, Fir. 1631. 4.) Giuſ. Mazzari. (Odi ſcelte, Paſſari 1776. 8.) u. a. m. — In das Franzöſiſche: Von Frcs. Marin, Par. 1617. 8. Von Pierre de Lagauſie, Par. 1626. 8. und einzele Oden von Ant. de la Foſſe (die 2te der Olymp. bey ſ. Anakr. Par. 1706.) Von Guil. Maſſieu (die 1te, 2te, 12te und 14te der Olymp. und die 1te u. 2te der Iſthm. in den Mem. der Acad. des Inſc.) Von Cl. Sallier (die 4te und 5te der Olymp. ebend. im 14ten Bd.) Von Sozzi (die Olympiſchen, P. 1754. 12. Von Goſſart (acht, bey ſ. Diſc. ſur la Poeſie, Par. 1761. 12.) Von Vauvilliers (ſechſe, bey ſ. Eſſai ſur Pindare, Par. 1772. 12.) Von Chabanon (die Pythiſchen, Par. 1772. 12. und zwey Iſthmiſche, in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd 32. Quartausg.) — In das Engliſche: Von Abr. Cowley (die 2te Olymp. und die erſte Nem. paraphr. 1656. und bey ſ. Pindariſchen Oden, Lond. 1681. 8.) Von Gilb. Weſt (zwölf in ger. Verſen, nebſt einer Abhandlung über die Olymp. Spiele, Lond. 1749. 4. und 1753. 8. 2 Bd. 1766. 8. 3 Bd. eine ſchöne ungetreue, zuweilen gar weitſchweifige Paraphraſe.) Von Heinr. J. Pye (Six Olympic Odes .... being thoſe omitted by Mr. Weſt, Lond. 1775. 12. und im 1ten Bd. ſ. Poems, Lond. 1787. 8. 2 Bd. matter als die Weſtiſche. Von B. Green (alle von den vorher angeführten, nicht überſetzte, mit Anmerk. über Pindars Oden und Schriften, Lond. 1779. 4.) Von W. Tasker (Odes of Pindar and Horace, Exet. 1790. 8. aber nur einige.) — In das Deutſche: Von Steinbrüchel (Ueberhaupt ſechs; die fünf erſten Olympiſchen, bey ſ. vier Trauerſpielen des Sophocles, Zür. 1759. 8. die eilfte im 2ten Th. der Litterbr. (nebſt der erſten und vierten S. 226. In den Lyr. Epiſchen und Elegiſchen Poeſ. Halle 1759. 8. die 14te Olymbiſche. In der Fortſetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, von Gottl. Fdr. Ernſt Schönborn, Hamb 1770. 8. S. 137. die neunte Pythiſche Ode (nicht die erſte Olympiſche oder die achte Pythiſche, wie die Ueberſetzer Bibl. S. 24. ſagt.) Von Joh. Tob. Damm, Berl. 1770-

1772. 8. ſämmtlich; von M. Anton (die 3te Olymp. in ſ. Ueberſ. griech. lat. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Von Chrſtn. Dav. Hohl (die 6te Olymp. und ein Stück von der vierten in dem kurzen Unterricht in den ſchönen Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chem. 1771. 8. 2 Th.) Von H. Grillo (die 11te Olymp. im Götting. Almanach von 1772) In dem Taſchenbuch für die Dichter, Abth. 4. die vierzehnte Olympiſche. Von Hrn. Voß (die erſte Pythiſche, im deutſchen Muſ. 1777.) Von H. Gedicke (die Olympiſchen, Berl. 1777. 8. die Pythiſchen, ebend. 1779. 8.) In dem deutſchen Muſeo vom Jahre 1780. die 2te Olympiſche. Von Gurlitt, die 5te Iſthm und die 5te Nem im Merkur v. J. 1785 Mon. Jul. und Auguſt; die 8te Nem. in Muſ. v. J. 1786 Mon. März; die 3te, 7te, 1te, 4te und 8te Iſthm. im Humaniſtiſchen Magaz. Helmſt. 1787 u. f. 8. Auch finden ſich deren noch im 1ten Th. von C. P. Conzens Beytr. für Philoſ. u. ſ. w. Reutl. 1786 8. und in G. W. C. Starkens Gedanken über die Ueberſ. gr. u. röm. Dichter, Halle 1790. 8. —

Erläuterungsſchriften: Auſſer den, bey verſchiedenen Ueberſetzungen befindlichen, hieher gehörigen Schriften, Franc. Portae Commentar. in Pind. Gen. 1583. 4. — Bened. Aretii Commentar. Gen. 1587. 4. — Aem. Portae Lexic. Pindaric. Hanov. 1606. 8. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace, par Mr. Fr. Blondel . . . Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lat. in den Diſſert. ſel. crit. de poet. gr. et lat. des J. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. Engl. von Ralph Schomberg (ohne des Urhebers zu gedenken.) Lond. 1769. 8. — In eben dieſer Schrift des Palmerius findet ſich die Vergleichung des J. Tollius zwiſchen Pindar und Horaz. — Ex Pindari Odis excerptae Genealogie princ. vet. graec. gnomae ill. . . . Stad. Dav. Chytraei, Roſt. 1695. 8. — Dav. Heinſii Orat. XXVII. — Le Caractère de Pindare, par Mr. Cl. Fraguier, in dem 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. — Reflex. crit. ſur Pindare, par Mr. Maſſieu, in dem 3ten Bde. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcuſſion d'un paſſage de Pindare, cité dans Platon, par Cl. Fraguier, im 5ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausgabe. — G. Frid. Loeberi Exercit. crit. in Pind. Olymp. Od. XI. Ien. 1743. 4. — Diſcourſe on the Pindaric Ode, von Will. Congreve, in dem 3ten Bd. S. 339. ſeiner Werke, Lond. 1753. 8. 3 Bd. — Notae, Auct. Pauw, Lugd Bat. 1747. 8. (Hr. Heyne ſagt in der Vorrede ſeiner Ausgabe des Pindar S. XV. von ihm: eum . . . multis in locis deprehendi grammaticis commentis nimium tribuere, alia pro arbitrio agere, nova ſomnia veteribus ſubſtituere.) — Guil. Barford Diſſertat. in Pind. primum Pythium, Cantabr. 1751. 4. — A. I. Ruckersfelderi Comment. quaedam cantica ſacra ex genio Pindaric illuſtrans, in deſſen Syll. Comment. et Obſerv. crit. Faſc. I. Dav. 1762 8. vergl. mit Klotzii Actis litter. Vol. I. P. 2. S. 117. — Demonſtrata veritas Judicii Youngiani de Logica Pindari, Thor. 1763. 4. von Willamov. — Diſcours ſur Pindare, et ſur la poeſie lyrique par Mr. Chabanon in dem 32ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausgabe. — Eſſai ſur Pindare par Mr. Vauvilliers, Par. 1772. 8. — De Pindari Odis Conjecturae I. Al. Mingarelli, Bol. 1772. 4. (Wider die von einem neuen Italieniſchen Ueberſetzer

ſetzer der Pſalmen angeſtellte Vergleichung zwiſchen dieſen und den Pindariſchen Oden, und eine — keinesweges befriedigende neue Vergleichung.) — Verſuch über Pindars Leben und Schriften, von J. Gottl. Schneider, Strasburg 1774. 8. vergl. mit der Philol. Bibliothek, aber, meines Bedünkens, doch noch immer das Bündigſte, was über Pindar geſchrieben worden. — Im 1ten Stück von C. A. Clodius Verſ. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 49 u. f. iſt etwas über Pindars dichteriſchen Character geſagt. — In Rich. Dawes Miſcell crit. Oxon. 1781. 8. finden ſich S. 37 u f. Emendat. in Pind. und ebend. S. 353 u. f. Zuſätze dazu von Th. Burgeſſ. — Ebendergl. Emendat. von Jacobs, im 2ten St. S. 40 u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt. — Introduction à la lecture des Odes de Pindare, p. J. J. Bridel, Lauſanne 1785. 12. — Unter Aug. Matthiä Obſervat. critic. . . . Gött. 1789. 8. finden ſich mehrere den Pindar betreffend. — De converſione Pindar. Auct. Mich. Guil. Hermann, Görl. ſ. a. 4. — Mythol. Pindar. Spec. I. Diſp. Io. Chr. Frid. Goetſchel, Erl. 1790. 4. — — Ferner gehören hieher die verſchiedenen, von den olympiſchen und griechiſchen Spielen überhaupt handelnden Schriften, als: Pet. Fabri Agoniſticon, ſ. de re athletica, ludisque Vet. gymn. muſic. atque circenſ. Lugd. 1592. 4. — Aegid. Strauch Ολυμπικος Αγων deſcript. . . . Vit. 1661. 4. und in Th. Crenii Muſeo phil. et hiſtor. Lugd. B. 1699. 8. S. 365. — Ioa. Bircherodi Exercitat. de ludis gymn. praec. de certaminibus Olympic. Hafn. 1666. 4. — Ioa. Frid. Meyeri Diſſert. de Lud. Olympic. Lipſ. 1671. 4. — Ioa. Upmark Diſſert. de Certam. Olymp. Upſ. 1708. 8. — Extrait d'une Diſſertat. de Mr. l'abbé Maſſieu, ſur les Jeux Iſthmiques, im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. — Recherches ſur les courſes des chevaux et les courſes des chars . . . dans les Jeux Olymp. p. Mr. l'abbé (Nic.) Gedoyn, ebend. im 8ten und 9ten Bde. — Diſſert. crit. ſur le prix que l'on donnoit autrefois aux vainqueurs dans les Jeux Pyth. im 1ten Bde. der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres . . . Remarques über dieſe Diſſert. ebend. im 5ten Bde. — Diſſert. touchant le tems de la celebration des Jeux Pyth. ebend. im 4ten Bde. — Su. Muhle Diſſert. de ludis Pyth. Hafn. 1732. 4. — Ed. Dikingſon Period. exegeſ. ſ. celebrior. Graec. ludorum Declarat. Lond. 1739. 8. — Ed. Corſini Diſſert. IV. agoniſt. quibus Olympior. Pythior. Nemeor. atque Iſthm. tempus inquiritur ac demonſt. Fl. 1747. 4. Lipſ. 1752. 8. — u. a. m. S. übrigens I. A. Fabricii Bibliogr. ant. C. XXII. §. VI. S. 985. — —

Das Leben des Pindars findet ſich, unter andern, in Georg Geraldi Hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 996. und im 7ten Th. v. Hrn. Schmids Biogr. der Dichter. — Litter. Notitzen in Fabric. Bibl. graec. L. II. c. 15. —

Plagal.

(Muſik.)

Dieſes Beywort giebt man gewiſſen Kirchentonarten, die man anſieht, als wenn ſie andern Haupttonarten, welche authentiſche genennt werden *), untergeordnet, oder von denſelben abhänglich wären. Dieſe Abhänglichkeit iſt aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf

*) S. Authentiſch.

auf ſich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewiſſe Tonſtüke ſo einzurichten, daß, wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Säzze in einer gewiſſen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Säzze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden iſt, vortrage Wann z. B. nach der heutigen Art zu ſprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, ſo mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rükſicht auf dieſe Beziehung wurde die erſte Stimme authentiſch, die andere plagaliſch genennt. Alſo kann eine Tonart, die in einem Stük authentiſch iſt, in einem andern Stük plagaliſch ſeyn *).

Plan.

(Schöne Künſte.)

Jedes Werk, das einen beſtimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, in ſeiner Materie und in ſeiner Form ſo beſchaffen ſeyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines ſolchen Werks den Endzwek deſſelben, die Würkung, die es thun ſoll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten ſey. Wenn er die Mittel entdeket hat, ſo ſucht er auch die beſte Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müſſe. Durch dieſe Ueberlegung beſtimmt er die Haupttheile ſeines Werks, nach ihrer materiellen Beſchaffenheit, und die Ordnung, in der ſie auf einander folgen müſſen. Dieſes wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners iſt, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen: ſo überlegt er, was für Vorſtellungen dazu gehören, dieſe Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verſchiedenen Säzze und Vorſtellungen, von denen in ſeinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das iſt, er erfindet einen Vernunftſchluß, aus deſſen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umſtänden die beſte Form dieſes Schluſſes, und findet endlich, es ſey zu Erreichung ſeiner Abſicht nöthig, daß die Hauptſätze A, B, C u. ſ. w. deutlich entwikelt werden, und daß ſie in der Ordnung A, B, C u. ſ. w. oder C, B, A auf einander folgen müſſen. Itzt iſt der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weiſe wird jeder andre Plan gemacht, der allemal anzeiget, was für Haupttheile zu einem Werk erfodert werden, und in welcher Ordnung ſie ſtehen müſſen. Wenn dieſes gefunden worden, ſo kommt es hernach darauf an, jeden Theil ſo zu machen, wie er nach dem Plan ſeyn ſoll, und denn alle in der feſtgeſetzten Ordnung zu verbinden.

Alſo iſt bey jedem Werke von beſtimmten Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptſache, ohne welche das Werk ſeinen Zwek nicht erreichen kann. Indeſſen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig ſey; und es iſt gar wol möglich, daß er ſehr wol erfunden iſt, und doch gar nicht, oder ſchlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder deſſelben an der nöthigen Wiſſenſchaft und Kunſt fehlet, das, was nöthig wäre, würklich darzuſtellen. Sowol in mechaniſchen, als in ſchönen Künſten iſt es möglich, daß ein der Kunſt unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß; es kann auch ſeyn, daß er die An-

*) S. Tonarten der Alten.

Anordnung derſelben zu beſtimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig iſt, dieſen Plan auszuführen. So könnte der gemeineſte Handwerksmann, der ein Haus will bauen laſſen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu beſtimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus beſtehen ſollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er ſie ſehr ungeſchikt anordnen Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Abſicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte: ſo könnte es leicht ſeyn, daß dieſe Anordnung dem Ganzen eine ſehr unſchikliche Form geben würde.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß gewiſſe zum Plan gehörige Dinge außer der Kunſt liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunſt völlig unerfahrnen könnten beſtimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunſt abhangen. Wir müſſen aber dieſe Betrachtungen beſonders auf die Werke der ſchönen Kunſt anwenden.

Zuerſt ſcheinet dieſes eine Unterſuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geſchmaks nothwendig nach einem Plan müſſe gemacht ſeyn. Der Plan wird durch die Abſicht beſtimmt; und je genauer dieſe beſtimmt iſt, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunſt, die keinen andern Zwek haben, als daß ſie ſollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form beſteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonſtüke, eine Vaſe, die blos zur Ergötzung des Auges irgend wohin geſetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine beſtimmte Würkung thun ſollte. Hier hat alſo kein andrer Plan ſtatt, als der auf Schönheit abzielt. Die Abſicht iſt erreicht, wenn ein ſolches Werk angenehm in die Sinne fällt; ſie ſind im engeſten Verſtand Werke des Geſchmaks, und blos des Geſchmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in ſo fern ſie auſſer dem Geſchmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig ein ſolches Werk auch ſey, ſo iſt bey deſſen Plan allein auf Schönheit zu ſehen, alle Theile müſſen ein wohlgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen ſeyn; die kleineſten Theile müſſen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeſchloſſen; alles muß wol gruppirt, und nach dem beſten metriſchen Ebenmaaße abgepaßt ſeyn. Jeder Fehler gegen dieſen Plan iſt in ſolchen Werken ein weſentlicher Fehler, weil er durch nichts erſetzt wird. So müſſen in der Muſik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet ſeyn, als Arien, oder Geſänge, welche die Sprache der Leidenſchaften ausdrüken; der Tanz, der nichts Pantomimiſches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit ſtrenger, als das pantomimiſche Ballet, nach allen Regeln der Kunſt eingerichtet ſeyn. In Gemählden von wichtigem Inhalt, überſieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Inhalt nichts Intereſſantes hat, muß alles vollkommen ſeyn.

Ganz anders verhält es ſich mit Werken, deren Inhalt ſchon für ſich merkwürdig, oder wichtig iſt. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Weſentliche der ganzen Sache iſt, kann hier als eine Nebenſache angeſehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie ſelbſt gute Kunſtrichter ſeit einiger Zeit unter uns ſcheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen ſetzen, wo nicht ein Werk völlig anfhören ſoll, ein Werk der ſchönen Kunſt zu ſeyn. Es fängt itzt beynahe an, unter den deutſchen Kunſtrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunſtregeln mit Verachtung zu ſprechen, und eben dieſe Kunſtrichter ſind ſehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan, Kunſtregel, Kunſtrichter eine ſchimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müſſen dieſes unter die übrigen Sünden unſrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, ſich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber ſich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläßigen Augenpunkt, die Sachen zu überſehen.

Wer ſagt, daß ein Künſtler, der im Stande iſt, wie etwa Shakeſpear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu intereßiren, alle Kunſtregeln verachten müſſe, ſpricht ohne die Sachen genugſam überlegt zu haben. Nach ſeiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas ſo ſteifes und kunſtmäßiges, als die Perſpektiv iſt, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die ſie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit ſchöner und nachdrüklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalte des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Grüppirung auf einer geraden Linie neben einander Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander geſtellt ſind, eine Schönheit mehr iſt, daß alle blos auf die Kunſt gehende Regeln in ſolchen Stüken übertreten ſind. Er müßte ſagen, daß in der Muſik eine Phantaſie von einem Bach, oder Händel, mehr werth ſey, als jedes andre Werk derſelben Virtuoſen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das ſorgfältigſte beobachtet ſind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothiſches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung ſetzet, mehr werth ſey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theſeus in Athen. Dieſe Folgen ſind unvermeidlich, ſo bald man Werke von großer materieller Kraft von allen Banden der ſchönen Kunſt freyſprechen will.

Aber es iſt Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans ſolcher Werke kommen. Laßt uns ſetzen, ein Künſtler habe in der Geſchichte eine Begebenheit, oder eine Handlung ſehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Perſonen von großer Sinnesart, Anſchläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre ſehr wichtige Dinge von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art vorkommen, und dieſen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerſpiel, ein Epopöe, oder ein großes hiſtoriſches Gemählde daraus zu machen. Hier entſtehet alſo die Frage, was er in Abſicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erſte wird wol ſeyn, daß er ſuchen wird, ſich ſelbſt über

alles, was er bey der Sache fühlt ſo viel als möglich iſt, Rechenſchaft zu geben, alles darin ſo klar, als möglich, zu beſtimmen; die nächſten Urſachen der Würkung der Dinge auf ſich zu erforſchen, und dann auf den Charakter des Gegenſtandes überhaupt Achtung zu geben: ob er ſchlechthin groß ſey, und nichts, als Bewundrung erweke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorſtellung des Guten, oder des Böſen mit ſich führe; ob er vorzüglich den Verſtand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantaſie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabſicht des Werks etwas näher zu beſtimmen; denn es wird ſich dabey bald zeigen, ob aus dieſem Stoff ein Werk zu machen ſey, darinn das Pathetiſche, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verſtand, oder die Phantaſie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrſchen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter beſtimmt worden, wird ſich auch die Abſicht des ganzen Werks daher beſtimmen laſſen. Der Künſtler wird finden, daß eine Art des Eindruks darin herrſchend ſeyn ſoll; daher wird er ſehen, wenn ſein Stoff eine Handlung iſt, daß am Ende derſelben der Eindruk befeſtiget und dauerhaft bleiben müſſe. Und ſo wird ein wahrhaftig verſtändiger Künſtler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkennt wird, aber doch eine andere, nach Beſchaffenheit des Stoffs mehr oder weniger beſtimmte Hauptwürkung zu Abſicht machen. Auſſer dieſer aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunſt gemeine Abſicht haben, daß das, was er vorſtellt, ſo klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geſchmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerkſamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt ſich auch abnehmen, was bey einem ſolchen Werk in Anſehung des Planes zu thun ſey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptſache iſt, ſo wird zuerſt an den Plan zu denken ſeyn, wodurch die Erzählung, oder Vorſtellung, Wahrheit und natürlichen Zuſammenhang bekommt. Der Künſtler muß nachdenken, wie alles einzurichten ſey, daß das, was er geſchehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Perſonen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen; daß die Charaktere ſelbſt wahrhaft, oder in der Natur gegründet ſcheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen ſo erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruk zu machen, den der Stoff auf den Künſtler ſelbſt gemacht hat, und dem zu gefallen er ſein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künſtler darauf bedacht ſeyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zuſammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geſchieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüßiges da ſey, von dem kein Grund anzugeben iſt, u. ſ. w. Alſo wird er nach einem Plan ſeine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeſchafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, ſo

hat er nicht nöthig dieſe ſo genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Anſehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich beſtehen können, ſo giebt er dieſer den Vorzug. Da es aber offenbar iſt, daß durch die Schönheit der Form auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, ſo wird ein Künſtler von Geſchmak ſich allemal Mühe geben, jene ſo weit zu erreichen, als es mit dieſer beſtehen kann. Daß dieſes der wahre Geſchmak der Natur ſelbſt ſey, läßt ſich daraus abnehmen, daß jeder Menſch, der etwa in der Geſchichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Perſon, die dieſen Charakter hat, in ſeiner Phantaſie auch ein äußerliches Weſen beylegt, das mit jenem am beſten übereinzuſtimmen ſcheinet. Jedermann iſt geneigt den jüngern Scipio ſich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Geſtalt vorzuſtellen; und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde ſich ſehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieſes Philoſophen ausgäbe.

Demnach erfodert der gute Geſchmak eine ſorgfältige Bearbeitung des Plans, ſowol der Materie, als der Form; und je vollkommener beyde zugleich ſeyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man ſiehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmſten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchſten Grade gefallen; und in antiken Gemählden und flachem Schnitzwerk findet man hiſtoriſche Vorſtellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahleriſchen Anordnung, und Uebertretung aller perſpektiviſchen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken, weil jede Figur redend iſt. Aber wer wird leugnen, daß ſolche Vorſtellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

Plautus.

Ein bekannter römiſcher Comödiendichter, und Schauſpieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten puniſchen Krieges, das iſt ohngefähr 200 Jahre vor der Chriſtlichen Zeitrechnung, ſich hervorgethan habe; ſein Tod aber wird in die Zeit geſetzt, da der ältere Cato Cenſor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comiſche Muſe ganz zu ſeinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stüke kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muſter einer guten Comödie angeſehen werden: alle zuſammen aber als authentiſche Documente des römiſchen Geſchmaks der damaligen Zeit. Daß ſie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateiniſcher Wohlredenheit ſeyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Hiſtoriſche von dieſem Dichter und ſeinen Werken zuſammengetragen leſen möchte, kann die in Berlin a) herausgekom-

a) Nicht zu Berlin, ſondern zu Stuttgard.

kommenen Beyträge zur Hiſtorie des Theaters im I Theil nachſehen. Plautus war aus Sarſina in Umbrien gebürtig. Er ſoll von ſehr geringer Herkunſt geweſen ſeyn, und ein gar widriges Schikſal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftſteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Bäker geweſen, ehe er ſich in Rom als Dichter und Schauſpieler gezeiget, iſt unzuverläßig; hingegen ſehr wahrſcheinlich, daß er ſich in ſeiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er alſo auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philoſoph Cleantes, bey einem Müller oder Bäker gedient hat: ſo mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung geweſen ſeyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römiſche Bühne gekommen ſind, nichts mehr vorhanden iſt, ſo läßt ſich nicht ſagen, in welchem Zuſtande er dieſes Schauſpiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Anſehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römiſche Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor ſeiner Zeit ſehr entfernt war. Einige Alten ſagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geſchrieben. Es mag ſich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutſchen Poſſenreißer Eulenſpiegel, dem man alle gemein bekannten poſſirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuſchrieb. Denn ſchon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius ſehen, in der Plautiniſchen Sammlung ſo viel ſchlechte Stüke, daß dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Dieſe wurden die Varroniſchen genennt, und ſind vermuthlich, wenigſtens größtentheils, die, welche wir noch itzt haben. Dieſer Dichter hat ſich ſehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß ſeine Stüke noch unter dem Kaiſer Diocletian, und alſo beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, geſpielt worden.

Seine meiſten Stüke ſind freye Ueberſetzungen, oder Nachahmungen griechiſcher Stüke, deren Verfaſſer er insgemein in den Prologen nennt a). Wenn man dieſes bey Gelegenheit des ungünſtigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt: ſo muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieſer gearbeitet hat, höchſt fürtrefflich geweſen ſind, da in den Nachahmungen noch ſo viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt ſagen, daß alles, was die komiſche Bühne luſtig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Perſonen von höchſt poßirlichen Charakteren, über die der ernſthafteſte Menſch lachen muß; andre von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unſern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß ſie nach Verdienſt gehöhnt und verſpottet, und überhaupt

a) Daß die Stücke des Plautus aus griechiſchen Stücken gezogen worden, ſteht nicht zu läugnen; aber daß Plautus die griechiſchen Verfaſſer in den Prologen insgemein nenne, iſt ganz ungegründet; er nennet ſie nur in wenigen, und kann ſie nur in einigen nenen, — weil ſieben keine Prologen haben.

haupt in ihrer ſchändlichen Blöße dargeſtellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die ſich bald aus Leichtſinn und Unbeſonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in ſchwere Verlegenheiten ſtürzen, darin ſie entweder zu ihrer Beſſerung zu Schanden werden, oder daraus ſie durch die Verſchlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verſtändigen Knechts, geriſſen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contraſt findet man bisweilen neben einem Narren einen ſehr verſtändigen, geraden und rechtſchaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von ſehr ſchätzbarem, intereſſantem und liebenswürdigem Charakter. An ſehr comiſchen Vorfällen, ſeltſamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an ſehr liſtigen und zum Theile höchſt poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufſchließungen iſt er durchaus reich.

Seinen immer luſtigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Abſicht, wie ein großer Meiſter, der zwar nicht fein, oder nach Kunſtregeln, aber deſto glüklicher in ſeiner angebornen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft ſich als einen Poſſenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, ſehr verſtändiger, ernſthafter und patriotiſcher Bürger erſcheinet, der ſeine Zuhörer zwar meiſtentheils blos beluſtiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernſthaft, bald beißend große Wahrheiten ſagt. Sein Ausdruk iſt durchgehends den Sachen höchſt angemeſſen: im Luſtigen ungemein launiſch, und mit ſo viel Originaleinfällen durchflochten, daß man faſt unaufhörlich dadurch überraſcht wird. Was kann luſtiger ſeyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus?

Silete et tacete et animum advortite.
Audire jubet vos Imperator hiſtricus,
Bonoque ut animo ſedeant in ſubſelliis
Et qui eſurientes et qui ſaturi venerint.

Im Ernſthaften iſt er geſetzt, kurz und nachdrüklich, obgleich ganz in dem natürlichſten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er ſehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen ſcharfen Beobachter der Menſchen und der Sitten anzeigende Denkſprüche an. Dieſe nehmen oft die Form ſehr ernſthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, ſondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anſtändiger ſeyn, als folgende Geſinnungen?

Non ego illam mihi dotem duco eſſe, quae dos dicitur:
Sed pudicitiam et pudorem, et ſedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica ſim bonis, proſim probis *).

Sehr fürtrefflich und höchſt rührend iſt die Art, wie in dem Perſer ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer ſchimpflichen Handlung abzubringen ſucht.

Quamquam res noſtrae ſunt, pater, pauperculae,
Modice et modeſte melius eſt vitam vivere:
Nam ſi ad paupertatem admigrant infamiae,
Gravior paupertas fit, fides ſubleſtior.

Als

*) Amphitr.

Als ſie ihm die Schande vorſtellte, in die er ſich ſtürzen würde, er aber dieſe Vorſtellung verachtete, ſagt ſie ihm:

Pater, hominum immortalis eſt
infamia;
Etiam tum vivit, cum eſſe cre-
das mortuam.

Und wie kann man nachdrüklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtſchaffenheit ſprechen, als unſer Verfaſſer in dieſer Stelle thut? Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi viſum
eſt oppidum?

dieſe Antwort:

Si incolae bene ſunt morati, pul-
chre munitum arbitror,
Perfidia et peculatus ex urbe et
avaritia ſi exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio,
ſexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligen-
tia — injuria — ſcelus: —
Haec niſi aberunt, centuplex
murus rebus ſervandis parum
eſt *).

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre ſehr leicht, eine große Sammlung von fürtreflichen Denkſprüchen und Lehren aus dem Plautus zuſammen zu tragen.

Von der Dreiſtigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten ſeiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erſcheinet zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und ſagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Perſonen wieder auftreten, den Zuſchauern ſagen, wo jede Art der Bürger, die ſie etwa zu ſprechen hätten, am gewiſſeſten anzutreffen ſey. Dann giebt er folgende Nachricht.

*) Perſae.

Qui perjurum convenire volt
hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et glorioſum,
apud Cloacinae ſacrum.
Ditis damnoſos maritos ſub Ba-
ſilica quaerito.
Ibidem erunt ſcorta exſoleta,
quique ſtipulari ſolent.
Symbolarum Collatores apud
forum piſcarium.
In foro infimo boni homines,
atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi
oſtentatores meri.
Confidentes, garrulique et ma-
levoli ſupra lacum,
Qui alteri de nihilo audacter di-
cunt contumeliam,
Et qui ipſe ſat habent, quod in
ſe poſſit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi ſunt qui dant,
quique accipiunt foenore,
Pone aedem Caſtoris, ibi ſunt,
ſubito quibus credas male.
In Tuſco vico, ibi ſunt homines,
qui ipſi ſeſe venditant; etc.

Man hat Urſache ſich zu wundern, daß die neuern comiſchen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comiſchen Schönheiten, der im Plautus liegt, ſich ſo wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne auſſer dem Ariſtophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als dieſer.

Dabey dürfen wir aber ſeine Fehler nicht verſchweigen. Nicht ohne Unwillen ſiehet man, daß er ſich bisweilen bis zum Poſſenreiſſer erniedriget, der ſich die unanſtändigſten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort anſieht,

Ubi lepos, joci, riſus, vinum,
ebrietas decent *).

Sogar

*) Pſeudol. Prolog.

Sogar mitten im Ernſt, und wo es völlig widerſprechend iſt, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyſpiel davon anführen. Ein junger Menſch ſucht ein Mädchen, das er liebet, von dem Sclavenhändler, dem ſie gehört, loszukaufen. Dieſer war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte ſich gerettet, und ſich in einen an der Küſteliegenden Tempel der Venus, als in eine ſichere Freyſtadt begeben. Hier will der Sclavenhändler ſie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erſtaunet über die Gottloſigkeit des Sclavenhändlers u. ſ. w. Er ſucht eine ſeinem Herrn ſo wichtige Perſon zu retten, und wendet ſich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beyſtand anruft. Die Situation iſt hier völlig ernſthaft; beſonders aber iſt der Alte, deſſen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Perſon, die er nothwendig in ſein Intereſſe ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie ſo etwas Unſinniges dem Plautus hat einfallen können — miſcht dieſer Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu ſeinem Beyſtand ruft, die ärgſten Poſſen und niedrigſten Spöttereyen gegen den Alten ſelbſt den er gewinnen will.

Te oro et quaeſo, ſi ſperas tibi
Hoc anno multum futurum ſirpe et laſerpitium,
Atque ab lippitudine uſque ſiccitas ut ſit tibi.

In dieſem abgeſchmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutſcher Hanswurſt, eine ganze Weile fort, ehe er ſeinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt ſind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Fleken, womit ſein comiſcher Muthwillen ſie beſprizt, und die er abzuwiſchen ſich nicht die geringſte Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er ſie zur Beluſtigung des Pöbels brauchen konnte. Da ſeine Stüke insgemein griechiſchen Inhalts ſind, er aber ſich die Mühe nicht genommen, die einheit des Charakters zu beobachten, ſo geſchieht es nicht ſelten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Geſichte hat, zugleich in Rom und in Athen iſt. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er ſich eben ſo wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzuge Chriſti nach Jeruſalem, die Eſelin mit einer Deke behängt hat, worauf die Wapen der dreyzehn Schweizer Cantone geſtikt waren. In ſeinem Amphitruo wird einer Geldſorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen iſt. Bisweilen läßt er den Schauſpieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorſtellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieſer und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Deſſen ungeachtet wäre jede einzele ſeiner Comödien ſchon hinreichend, uns einen hohen Begriff von ſeinen Talenten für die comiſche Bühne zu geben.

* *

Die Ed. pr. des Plautus († 3820) iſt, cura Georg. Alexandrini Merulae, Ven. 1472. f. die 2te, Tarv. 1482. f. erſchienen. Die erſtere, correctere iſt von S. Carpentarius, Lugd. 1513. 8. Eine beſſere von Nic. Angelius, Flor. 1514 und 1522. 8. Noch größere Verdienſte haben die von

Joach. Camerarius, Baſel 1551 und 1558. 8. die von Dion. Lambinus und Joh. Helius, Par. 1577 und 1587. f. die von Jan. Gruterus 1592. (die erſte, worin die Stücke in Acte und Scenen abgetheilt ſind) endlich die von Friedr. Taubmann, Frankf. 1605. 1612. 1621. 4. (beſonders die zweyte) Von Ph. Pareus, Frankft. 1610. 1641. 8. Von Frdr. Gronov, Amſt. 1684. 8. (b. A) Von Erneſti, Leipz. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. 3 Bde. Der darin enthaltenen Stücke ſind zwanzig (obgleich der Dichter deren weit mehrere geſchrieben hat, und auch die Nahmen verſchiedener auf uns gekommen ſind. S. Fabr. Bibl. lat. I. 14.) als: 1) Amphitruo (überſ. in das Ital. von Pand. Colonutio, Ven. 1530. 8. Von Mauro Gellori, Rom 1702. 8. Fabricius gedenkt in ſeiner Bibl. lat. I. S. 6. noch einer von Plet. Piareta. Uebrigens iſt das Luſtſpiel des Lud. Dolce, Il Marito, Ven. 1545 und 1560. 8. eine Nachahmung dieſes Stückes; und die Novelle, Geta e Birria, (ſ. l. et a.) 8. Ven. 1516. 8. aus 236 Stanzen beſtehend, aus dieſem Stücke gezogen. In das Spaniſche, von Frc. Villabolos, Zar. 1515. 8. von Perez de Oliva, in ſeinen Werken, (Cord.) 1534. 4. Im Franzöſiſchen iſt die Nachahmung des Moliere bekannt; auch Rotrou hat unter dem Titel, Les Soſies, 1616. eine Nachahmung davon gegeben; und J. Meſchinot hat das Stück in ſ. Poeſ. div. . . Brug. 1500. 4 Mde. Dacier, Par. 1683. 12. überſetzt. Deutſch, von Wolf Spangenberg 1608. 8. Engliſch, von Echard, L. 1694. und von Th. Coocke, 1746. 12. welcher den ganzen Plautus überſetzen wollen. Nachgeahmt von Dryden.) 2) Aſinaria (die Eſelskomödie. In das Ital. zweymahl, Ven. 1514. 4. und von Brunamotti. Im Deutſchen hat Joh. Burmeiſter, Lüneb. 1625. 8. eine ſonderbare, auf die Geſchichte von den Vorhäuten der Philiſter, gegründete Nachahmung davon gegeben. 3) Aulularia (der Geldtopf Ital. von C. Mar. Maggi im 1ten Band ſeiner Comedie e Rime, Mil 1701. 12. 2 Bd. Von Lor. Guazzeſi, Fir. 1747. 8. 1750. 8. Von einem Ungen. Piſa 1763. 4. In das Deutſche von Joach. Greff, Magd. 1535. 8. Von M. . . . (Kayſer) Zello nebſt Text. Von Steffens, ebend. 1765. 8. und in Schlrachs Magazin. Moliere hat ſeinen Avare daraus gezogen. 4) Captivi (die Gefangenen; im Franzöſ. nachgeahmt von Rotrou 1638. Ueberſetzt von einem Ungen. Par. 1666. 12. Von P. Coſte, Par. 1713. 8. Deutſch, von Matt. Hoyneccius 1582. und im 2ten St. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. und von Lipſius, Schmalk. 1768. 8. Ueber das Stück ſelbſt findet ſich eine Abhandl. in dem 13ten Bd. der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres, und in den Nouv. de la Rep. litt. J. 1716. ein Brief von La Coſte, eine Critik in dem 3ten St. der oben angeführten Beyträge.) 5) Curculio (die zwey erſten Acte deutſch, im 71ten Stück der Neuen Erweiterungen) 6) Caſina (Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Der arme Berrardo hat ſich in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 507. in das Wörtchen Suddetto (der Vorhergenannte) müſſen verwandeln laſſen, wahrſcheinlich, weil Bertram, in ſ. Entwurf einer Geſchichte der Gelahrtheit, I. S. 278. wo er dieſe Ueberſetzung nach der von der Moſtellaria eben dieſes Verfaſſers anzeigt, ſeiner Gewohnheit, in der Sprache zu ſchreiben, aus welcher er Bücher anführet, gemäß, hinzu geſetzt hat, dal Suddetto.) 7) Ciſtellaria (das Käſtchen) 8) Epidicus (Einzeln gab das Stück Andr. Wille, Erfurt 1604. 8. heraus. Ital. von Rin. An-

Angellieri Alticozzi, Fir. 1749. 4. Franzöſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engliſch, von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. 9) Chryſalus ſ. Bacchides (Ital. von Lud. Domenichi, Flor. 1563. 8. Ven. 1626. 12. Deutſch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey dem Buche Schimpf und Ernſt, Frft. 1550. f.) 10) Phaſma ſ. Moſtellaria (das Geſpenſt; Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Nachgeahmt von Addiſon in ſ. Geſpenſt mit der Trommel, und von Regnard in Le retour imprevu.) 11) Menaechmus (Ital. von einem Ungenannten, Ven. 1528. 8. Von Giac. Vincioli, unter dem Nahmen von Nico Grito, Perugia 1739. Rin. Angel. Alticozzi, Triſſino, Porta, u. a. m. haben ſie im Ital. nachgeahmt. Uebrigens wurde dieſes Stück bereits im J. 1486 zu Ferrara Italieniſch vorgeſtellt. S. Rer. Ital. Script. Bd. 24. Col. 278. Spaniſch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. Mannichfaltig nachgeahmt, als von Rotrou, Regnard, u. a. m. Engliſch, von einem Ungenannten W. Lond. 1595. 4. (Bey dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß, dem Warton (Hiſt. of Engl Poet. 2. S. 363. zu Folge, bereits im J. 1520 ein Stück des Plautus, in einer engliſchen Ueberſetzung aufgeführt, und dadurch das Drama der Alten in England gleichſam eingeführt worden; allein der Nahme des Stückes iſt mir nicht bekannt.) Deutſch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey Schimpf und Ernſt, Frft. 1550. f. 1557. 8. Von L. Lipſius, Schmalkalden 1768. 8.) 12) Pyrgopolinices ſ. Miles glorioſus (Ital. von Angel. Carmeli, unter dem Nahmen Lacermi, mit einem lat. Commentar und dem Text, Ven. 1742. 4. Spaniſch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. mehr überſetzt, als nachgeahmt von Jean de Baif, in ſ. Jeux, Par. 1573. 8. von einem Ungen. Par. 1639. 4. 13) Der Kaufmann. (Der engliſche Kaufmann del Colmann hat nur dem Titel nach Aehnlichkeit mit dem Stücke des Plautus.) 14) Pſeudolus (Ital. von Giuſ. Torelli, Flor. 1765. 8. Deutſch, ſehr auslaſſend, im 1ten Bd. von Hrn. Schmidts Biographie der Dichter.) 15) Poenulus (Ital. von einem Ungen. Ven. 1530. 8. 16) Die Perſerin. 17) Rudens (das Schifsſeil; einzeln, muſtermäßig herausg. von F. W. Reiz, Lipſ. 1789. 8. Ital. von Greg. Redi, im 2ten Th. ſeiner Werke, und nachgeahmt von Lud. Dolce in ſeinem Ruffiano, Ven. 1560. 12. Franzöſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engl. von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. Deutſch, im 2ten Theile von Goldhagens Anthologie, Brandenb. 1767. 8. und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8.) 18) Stichus. 19) Trinummus (der Dreyling; Ital. von Rin. Angel. Alticozzi; Deutſch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8. Nachgeahmt von Deſtouches und Leſſing in dem Schatze.) 20) Truculentus (der Grobian, nur Fragment.) —

Auſſer den bereits angeführten Ueberſetzungen der einzeln Stücke, iſt Plautus vollſtändig in das Franzöſiſche dreymahl überſ. von Mich. Marolles, Par. 1658. 8. 4 Bd. Von Heinr. Phil. de Limiers, Amſt. 1719. 12. 10 Bd. mit Weglaſſung der von H. Coſte und Mde. Dacier überſetzten Stücke. Stichus und Trinummus ſind in Verſen. Von Nic. Gueudeville, Leiden 1719. 12. 10 Bd. In das Engliſche von Bonnel, Thornton und Warner, Leipz. 1767-1773. 8. 5 Bd. in reimfreye Verſe. Im Deutſchen haben wir Luſtſpiele nach dem Plautus, Leipz. 1774. 8. von Joh. Mich. Lenz (die Ausſteuer nach der

der Aulularia; die Entführungen nach dem Mil. glor. das Vaterchen, nach der Aſinaria; die Buhlſchweſter nach dem Truculentus; und die Türkenſclaven nach dem Curculio) Und auſſer den, einzeln angeführten Stücken, iſt der 1te Th. einer neuen Ueberſ. Berl. 1784. 8. erſchienen. —

Erläuterungsſchriften: Adverſus Calumniatores Plauti Diſſ. Auct. Franc. Flor. Sabinus, Baſil. 1540 8. — Bey der Ausgabe des Dichters von J. Camerarius, Baſ. 1558. 8. findet ſich von dem Herausgeber eine Diſſert. de carminibus comicis. — De Plautinor. Carminum ratione libel. Auct. Andr. Alciati, bey der Ausg. des Plautus, Baſel 1568. 8. und bey den Eruditor. aliquot viror. de Comoed. et comic. verſibus Commentat. . . ebend. in eben dem Jahre. — In eben dieſem Werke finden ſich, auſſer einigen, die Comödie überhaupt betreffenden Schriftchen, noch des zuletzt genannten Schriftſtellers Lex. voc Plautinar. des J. Camerarius Annotat. in Plauti Comoed. des Adr. Turnebus Obſervat. in Plautum, aus ſ. Adverſar. u. a. dergl. m. — De Plauti Latinitate ſcripſ. Henr. Stephanus, Par. 1578. 8. — Ad Horatii, de Plauto et Terent. Judicium, Diſſert. von Dan Heinſius, bey ſ. Ausg. des Terenz, Amſtel. 1618. 12. ſo wie bey dem Weſterhofſchen und Zeuniſchen Terenz. — Benedict. Fioretti hat in ſeinen Proginaſmi poetici, Fir. 1620 u. f. 4. 5 Bd. verſchiedene, den Plautus betreffende Progr. als I. 23. S. 93. (Ausg. v. 1695.) II. 30. 31. 32. S. 76 u. f. III. 143. S. 395 u. f. IV. 21. 22. 23. S. 62 u. f. V. 22. 23. S. 109. Dieſe (aber ich weiß nicht, ob alle?) überſetzte Janus Pamelius in das Lateiniſche, und Phil. Pareus fügte ſie ſ. Commentar. de particulis lat. linguae, Frcft. 1647. 12. unter dem Titel, Apologia pro Plauto oppoſita ſaevo judicio Horatiano et Heinſiano bey (S. Fabr. Bibl. lat. I. S. 25.) Leſſing, in ſeiner Lebensbeſchreibung des Plautus (Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters S. 33. N. 5.) und Hr. Schmidt in ſeiner Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt S. 507. führen dieſe Apologie als beſonders, und urſprünglich lateiniſch von Bened. Fioretti geſchrieben, an; auf dieſe Art kenne ich ſie nicht. — Ph. Parei De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. Method. Frcft. 1638. 8. — De vita ac ſcriptis Plauti, Terentii . . . . Diatr Caſp. Sagittarii, Alt. 1671. 8. — Lectiones Plautinae hab. a Io. Fr. Gronovio, Amſtel. 1740. 8. — Mehrere Schriften dieſer Art, welche, zum Theil, von den verſchiedenen Herausgebern ſchon benutzt worden, ſind in Fabr. Bibl. lat I. S. 23. Lipſ. 1773. 8. verzeichnet. — Hiſtor. latinor majoris nominis Poetar. Spec. I. de M A. Plauto, et Publ. Terentio Afro, Auct. I. A. Rieger, Frieb. 1760. 8. —

Das Leben des Plautus findet ſich in Greg. Gyraldi Vit. poetar S. 881. Baſ. 1545. 8. In Cruſius Lebensbeſchr. Röm. Dichter Bd. 2. S. 303. deutſcher Ueberſetzung. In den Beyträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 14. und in Hrn. Schmidts Biographie der Dichter. — Die Urtheile mehrerer Litteratoren über ihn ſind von Baillet, in ſ. Jug. des Sav. Art. 1134. Bd. 3. Th. 2 S. 18. Amſt. 1725. 12. geſammelt worden. — —

Plinthe.

(Baukunſt)

Ein platter Unterſatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Ge-

Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße ſtehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz *) befindlichen Figur 2. iſt der Unterſatz des Gebäudes die Plinthe; und in der im Artikel Attiſcher Säulenfuß **) befindlichen Figur iſt der Unterſatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechiſchen Wort, das eine Platte von Ziegelſtein, eine Flieſe von gebrannter Erde bedeutet, weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtſtehender Körper muß einen Fuß haben †), und der unterſte Theil des Fußes iſt die Plinthe, die aber oft, wie in den meiſten Häuſern, wenn ſie etwas hoch iſt, den Fuß ſelbſt vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, ſondern auch was die Italiäner Zoccolo, die Franzoſen Zocle, das iſt, die Sohle nennen, wird durchgehends von unſern Baumeiſtern Plinthe genennt.

Man trifft die Plinthe als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen ſie den Fuß vorſtellt; unter Poſtamenten und Säulenfüßen, wo ſie die Fußſohle vorſtellt; unter Poſten und Pfeilern, deren Fuß ſie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen ſie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorſtellt. Es iſt ein weſentlicher Fehler, wenn einem Hauſe die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde ſtehen; weil auf dieſe Weiſe dem ganzen Gebäude ſein unterſtes Ende fehlet ††).

*) II Th.

**) I Th.

†) S. Fuß, II Th.

††) S. Ganz.

Poetiſch; Poetiſche Sprache.

Poetiſch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter ſich zum Gedicht ſchikt. Eine poetiſche Phantaſie, ein poetiſcher Einfall, ein poetiſcher Ausdruk. Wir haben in verſchiedenen Artikeln dieſes Werks den poetiſchen Charakter, mancherley Eigenſchaften und Gegenſtände betrachtet; als z. B. das poetiſche Genie, den poetiſchen Stoff, die poetiſche Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der poetiſchen Sprache gewidmet, dem, was die franzöſiſchen Kunſtrichter poeſie de ſtile nennen.

Man ſieht überhaupt, daß ſowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen, einen merklichen Einfluß auf ſeinen Ausdruk und ſeine Art zu ſprechen haben. Wie alſo die Sprache eines ſpaßhaften Menſchen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von dieſem Charakter hat, ſo bekommt ſie auch durch das poetiſche Genie überhaupt, dann beſonders durch die Art der Laune, oder der Begeiſterung, darin der Dichter ſich jedesmal befindet, ein beſonderes Gepräg, und wird zur poetiſchen Sprache.

Da überhaupt der Dichter ſich alles ſtärker und lebhafter vorſtellt, als andre Menſchen, da ſeine feurige Einbildungskraft den lebloſen Dingen ſelbſt Leben giebt, ſo findet man in ſeiner Sprache auch dieſe Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantaſie. Weil ſein Gemüthszuſtand währendem Dichten etwas außerordentliches hat, ſo hat es ſeine Sprache ebenfalls.

Welcher Menſch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfaſſung ſich, wenn er ſagen wollte, er verlaſſe den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge ſich mit dem höchſt nothdürftigen, ſo außerordentlich ausdrüken, wie Horaz:

— Nil cupientium
Nudus caſtra peto, et transfuga divitum
Partes linquere geſtio.

Wer, als ein in den höchſten poetiſchen Enthuſiasmus geſetzter Menſch, würde, anſtatt — Siehe! Cäſar, den man todt geſagt hatte, kommt ſiegreich aus Spanien zurüke — ſich ſo feyerlich als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiiſſe laurum
Caeſar hiſpana repetit penates
Victor ab ora.

Es iſt nicht wol möglich, jede Würkung des poetiſchen Geiſtes auf die Sprache anzuzeigen; ſie kann ſich auf jede Kleinigkeit derſelben erſtreken. Vielweniger laſſen ſich eigentliche Gränzen beſtimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetiſche anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunſt entſtanden iſt, und weil die Sprache auch ohne ihn ſehr poetiſch ſeyn kann. Bisweilen würket der poetiſche Geiſt nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdruks, blos durch andre Ordnung vom Poetiſchen ins Proſaiſche kann heruntergeſetzt werden. Folgende ſchöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit
In das eiſerne Feld umſonſt.

könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, blos durch veränderte Stellung derſelben in eine zwar edle, aber gar nicht poetiſche Proſe verwandelt werden. Umſonſt lokt ihn die Unſterblichkeit u. ſ. w. Nur die Ausdrüke Silbergetön und das eiſerne Feld, müßten etwas herabgeſtimmt werden. Folgendes Beyſpiel zeiget, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine ſchöne poetiſche Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird ſagen, daß folgende Rede poetiſch ſey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec ſi improba fortuna finxit Sinonem miſerum, finget etiam vanum mendacemque; und doch wird ſie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine ſchöne poetiſche Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quaecumque fatebor
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec ſi miſerum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget *).

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetiſchen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch ſeine Sprache poetiſch wird, wie Folgendes, darin ſonſt kein Ausdruk, als das einzige Wort ſingen poetiſch iſt.

Der

*) S. Parrhaſiana.

Der Liebe Schmerzen, nicht der
erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen
nicht;
Denn ich liebe, ſo liebte
Keiner! ſo werd ich geliebt!
Die ſanftern Schmerzen, welche
zum Wiederſehn
Hinbliken, welche zum Wiederſehn
Tief aufathmen, doch liſpelt
Stammelnde Freude mit auf!
Die Schmerzen wollt ich ſingen *).

Durch gehörige Verſetzungen, und Einſchaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter, könnte man dieſe recht pindariſche Strophen in eine gute, gar nichts poetiſches an ſich habende Rede verwandeln.

Dieſes ſind die einfacheſten, aber nicht die leichteſten Schritte zur poetiſchen Sprache. Man findet bey den erhabenſten Odendichtern, als bey Pindar und Klopſtok, nicht ſelten dergleichen Strophen, und doch lieſt man ſie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetiſchen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmiſchung beſonders ausgeſuchter, ſehr ſtarker, oder ſehr mahleriſcher, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranſtaltung anzeigender Wörter poetiſch. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Poſtquam diſcordia *tetra*
Belli *ferratos* poſtes portasque
refregit **).

in welcher die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Beſtrebung des Dichters, ſich ſtark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyſpiel des Mahleriſchen kann Folgendes dienen, das auch der Proſopopöie ungeachtet noch poetiſch wäre.

Von des ſchlimmernden Sees Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluſt.
Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter ſeyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beſeelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny
gleich *).

In dieſe Claſſe des Poetiſchen rechnen wir auch das blos Veranſtaltete, da man gemeiniglich Wörtern und Namen durch Umſchreibung, oder Beywörter, einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius ſagt: Amant poetae rem unius ſermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojae: pro Buthroto, arcem Buthroti: ſic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zulezt nimmt die poetiſche Sprache die lebhafteſten und leidenſchaftlichſten Figuren, die kräftigſten und kühneſten Tropen, und die ungewöhnlichſten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird itzt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Eymer, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzükung **). Lebloſe Dinge bekommen Leben und

*) Klopſtoks Ode an Cidli.

**) Serm. I, 4.

*) Klopſtoks Ode an den Zürcherſee.

**) S. Klopſtoks Ode, die Frühlingsfeyer.

Handlung, und die reineſten Vorſtellungen des Verſtandes werden in körperliche Gegenſtände verwandelt. Dadurch geſchieht es, daß alle Gedanken in blos ſinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieſer poetiſchen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es ſcheinet daß ſchon Horaz darin das Weſen der Dichtkunſt geſetzt habe †); und die Neuern erkennen eben deswegen eine poetiſche Proſe. „Dieſer Theil der Dichtkunſt (die Poeſie des Stils,) ſagt ein ſcharfſinniger Kunſtrichter, iſt der wichtigſte und zugleich der ſchwerſte. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man ſagen will, ſchön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Weſen giebt: dieſes (nicht der Reim) iſt die Kunſt, wozu ein göttliches Feuer nöthig iſt. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und ſeinen Perſonen anſtändige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunſt gebohren iſt, kann ſeinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben *).“

Es iſt zwar das allgemeine Genie aller Menſchen, daß ſie Gedanken und Begriffen, um ſie recht zu faſſen, ein körperliches Weſen geben, und in ſofern ſind wir alle, nur den abſtrakten Philoſophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantaſie, Richtigkeit des Gefühls genug, ſeine Gedanken mit ſolchen Körpern zu bekleiden, die ſie zugleich in der genaueſten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorſtellen. Dieſes iſt den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennet werden, vorbehalten.

†) Serm. I. 4. 40 - 62.

*) Du Bos Reflexions etc.

Der Vollkommenheit der poetiſchen Sprache iſt es zuzuſchreiben, daß Gedanken, die wir ſelbſt tauſendmal auch ſchon gedacht haben, uns ſo inniglich ergötzen, wenn wir ſehen, wie neu und wie vollkommen ſie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchſt richtige Aehnlichkeiten zwiſchen dem Geiſtigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineſte Scharfſinn entdeken, und der beredteſte Mund ausdrüken konnte. Die poetiſche Sprache iſt es alſo, die uns in den Gedichten am meiſten reizt.

Aber wir müſſen nicht vergeſſen, anzumerken, daß, daß das Poetiſche der Sprache nur das Kleid der Gedanken ſey, deſſen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Geſtalt nicht genug äſthetiſche Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorſtellungen, die ohne dieſen poetiſchen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poeſie der Sprache poetiſch ſind; daß inſonderheit die Sprache eines innigſt gerührten Herzens, der geradeſte einfacheſte Ausdruk ſtarker Empfindungen, dieſen Schmuk verſchmähen. Wo ſchöne Geſinnungen, ſtarke Empfindungen, oder auch wahre Machtſprüche der gemeinen Vernunft ſtehen, bewegen ſie für ſich ſelbſt, auch in dem einfacheſten Ausdruk, hinlänglich. Darum iſt eine blumenreiche, oder ſonſt poetiſche Sprache bey Aeußerung der Empfindungen oft ſehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an ſich große Gegenſtände zu beſchreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung ſehen;

hen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

✣ ✣

Von dem Poetiſchen, oder der Poetiſchen Sprache, handeln beſonders: L. Racine in dem 3ten Kap. der Reflex. ſur la poeſie, Oeuvr T. 3. S. 81 u f. Par. 1747. 12. — Batteux in ſeiner Einleitung S. 201. der d. Ueberſ. 4te Aufl. — Marmontel, im 4ten und 5ten Kap. des erſten Theils ſeiner Poet. franc. S. 94 u. f. Par. 1763. 8. — Newbery in ſ. Art. of poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. Bd. 1. K. 6. S. 41. — Hr. Engel im 1ten Hauptſt. ſeiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. — S. übrigens den Art. Ausdruck S. 189.

Politiſches Trauerſpiel.

Wir wollen unter dieſem Namen von einem Drama von beſonderer Art ſprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht iſt, ſondern gewiſſe merkwürdige Vorſtellungen und begebenheiten aus der Geſchichte dramatiſch behandelt. Wir finden zwar ſchon unter Shakeſpeare Werken Stüke, die einigermaaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geſchichte ſeines Landes genommen, ſondern ihn auch, ohne Rückſicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, politiſch behandelt hat. Doch iſt, ſo viel ich weiß, der berühmte Präſident Henault der erſte, der das politiſche Trauerſpiel, als eine ganz beſondere Gattung des Drama, das mehr zum Leſen, als zur würklichen Vorſtellung dienen ſollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen laſſen, mit dieſes berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf dieſe beſondere Art des Drama gekommen iſt *).

„Die Geſchichte, ſagt er, hat dieſen großen Mangel, daß ſie blos erzählt; da man doch geſtehen muß, daß dieſelben Begebenheiten, die ſie vorträgt, wenn man die Handlung ſelbſt ſähe, ganz andere Kraft, und inſonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorſtellungskraft haben würden. Als ich Shakeſpears Tragödie, Heinrich VI. ſah, war ich begierig, die ganze Geſchichte dieſes Prinzen in derſelben wieder zu lernen — ich las Shakeſpears Stük, um die vielfältigen ſchnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenſtreitenden Begebenheiten deſſelben mir recht lebhaft vorzuſtellen — ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich ſahe die Hauptperſonen derſelben Zeit in würklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Intereſſen, ihre Leidenſchaften: ſie ſelbſt unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum iſt unſre Geſchichte nicht eben ſo geſchrieben, und warum hat noch Niemand dieſen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er ſehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da ſie nur eine einzige und kurze Handlung vorſtellt, wie das hiſtoriſche Gemählde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigſten Punkte der Geſchichte unterrichten kann. Daraus ſchließt er endlich, es ſey vernünftig, eine Gattung zu verſuchen, darin die Vortheile der Geſchichte und der Tragödie vereiniget ſeyen. Er unter-

*) Folgendes iſt aus der Vorrede, zu dem Trauerſpiel François II. Roy de France en cinq Actes, genommen.

unternahm es, und ſo entſtund ſein politiſches Trauerſpiel Franz II König von Frankreich. Aber keiner ſeiner Landsmänner, die doch ſo åmſig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutſchland verſchiedene dramatiſche Werke, unter dem Titel politiſcher Trauerſpiele heraus, davon die meiſten unſern Bodmer zum Verfaſſer hatten. Ob ſie nun gleich keine günſtige Aufnahme erfuhren, und in einigen kritiſchen Schriften derſelben Zeit, deren Verfaſſer es ſich zur Maxime ſcheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutſchland zu verſpotten, ſo gar verhöhnt wurden: ſo haben doch verſchiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender, in der That unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet, nicht verkennt. Sie ſahen, daß dieſes Trauerſpiel, als eine beſondere Gattung, ſehr ſchiklich könnte gebraucht werden, wichtige, politiſche und patriotiſche Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig ſind, nach den Regeln des eigentlichen Schauſpiels behandelt zu werden, ſo vorzuſtellen, daß ſie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Würkung thun würden, als wenn man ſie blos hiſtoriſch vorſtellte. Aus dieſem Grunde ſchien mir dieſe Gattung auch hier einen beſondern Artikel zu erfodern Dieſen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvorgekommen wäre. Dieſer hat mir vor einigen Monaten einen beſondern Aufſatz über dieſe Materie zugeſchikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihr eigentliches Licht ſcheint geſetzt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trifft ſich gerade zu der Zeit, da dieſer Aufſatz der Preſſe ſoll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünſchet: Göz von Berlichingen, in die Hand kommt, deſſen Verfaſſer, durch die That ſelbſt, zeiget, daß er das politiſche Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird dieſe neue Erſcheinung, die bey allen ihren Fehlern viel vortreffliches hat, da ſie von einem unbekannten Verfaſſer kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen iſt, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlaſſen. Hier iſt der vorher erwähnte Aufſatz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe popularer Grundſätze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen ſo großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu dieſem Ende. Da die Rede des Staats die Rechte des Volks waren, ſo erfoderte die geſunde Politik, daß es dieſelben ſich in dem lebhafteſten Lichte vorſtellete, und ſein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schikſal der Nation Einem oder Wenigen überlaſſen iſt, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen Staatsgeheimniſſe ſind, die in dem Cabinette verſchloſſen bleiben, ſchien es nicht allein überflüßig, ſondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorſam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeſchäfften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingepräget würden. Darum haben die Genien, die für ſolche Schaubühnen ſchrieben, die Natio-

tionalabſichten und Geſichtspunkte verlaſſen, und ſich mit perſönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo ſollen wir in unſern Zeiten unter den freyeſten Staaten denjenigen ſuchen, der das republikaniſche Naturell der griechiſchen habe; der ſeine Landesrechte mit dem Ernſte und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauſpiel von Nationalabſichten, von Staatsbedürfniſſen und öffentlichen Geſchäfften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch ſchwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparſamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitſamkeit, die hier nothwendige Tugenden ſind, ſehr ſchlecht zuſammenſtimmen.

Man hat geſagt, einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzoſen verworfen, weil ſie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich ſehe von dieſer Seite keine Gefahr. Die franzöſiſchen Stüke fallen gemeiniglich auf perſönliche Leidenſchaften der Protagoniſten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerkſamkeit nicht auf den Staat, ſondern auf jeden beſondern Gegenſtand. Sie zerſtreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den nationalen, ſondern ſelbſt aus den bürgerlichen und wirthſchaftlichen Empfindungen und Geſchäfften heraus. Und dieſes iſt ſchon genug, die Republiken davon abzuſchreken, wiewol eben deswegen der Monarch ſie empfehlen mag.

Aber Schauſpiele, die in dem Hauptttone der griechiſchen für freye Staaten verfaſſet ſind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geiſt, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landesgeſetze — ſolche Schauſpiele werden immer in den heutigen Republiken die Dienſte thun, die ſie in den alten gethan haben. Es wäre unglüklich, wenn man es ſich daran mangeln ließe, weil die theatraliſche Vorſtellung allzukoſtbare Zurüſtungen erfordert, und zu viel Zerſtreuungen verurſachet. Laſſet uns die lebhafte Vorſtellung, die vom Schauen entſtehet, beyſeite ſetzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man ſich gleich einſchränket, für den ſtillen Leſer zu ſchreiben, der in einer Erholungsſtunde an dem Pulte ſitzet; wenn man gleich die Leſer ſelbſt entbehret, welche für den Ernſt der öffentlichen Geſchäffte, der Staatsſorgen, zu bequem oder zu flüchtig ſind.

Wenn bey der lebendigen Vorſtellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauſpiele nicht geſchwächt werden muß, ſo braucht es eine außerordentliche Kunſt, zu verhüten, daß die Täuſchung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird ſie durch die ungeſchikten Decorationen verdorben, beſonders in unſern Theatern, die gegen die griechiſchen und römiſchen nicht viel beſſer als Quakſalberbühnen ſind! Wie viel Arbeit hat nicht die Phantaſie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechiſche und unrömiſche Gewand, durch die

Miene der Schauſpieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöſt werden ſoll! Da die Einbildung im Cabinet nicht ſo von allen Seiten überfallen wird, ſo kann ſie ſich mit ganzer Kraft in die Stellung der Perſonen hineindenken, ihre Miene und Geſtalt ſich bilden, und ſo kann ſie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anſpruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es ſich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunſtgriffe verwerfen, welche nothwendig ſind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtſinnige Leidenſchaften, durch ſchwindlichten Unſinn, durch abentheuerliche Begegniſſe, ſich einnehmen laſſen. Er hat Epiſoden, zu ſich geriſſene Perſonen, Verwiklungen, gezwungene Zuſammenkünfte, nicht ſchlechterdings nöthig; er darf warten, bis ſie ungeſucht aus der Geſchichte hervorfallen.

Dieſes Drama darf ſich nicht mit Angſt an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht ſo viel Dinge zuſammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantaſie hat in der Einſamkeit weniger Mühe, ſich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, ſich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu verſetzen. Hier iſt nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht ſo durchſchnitten ſeyn, damit er lebhaft werde: er mag ſich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leſer ruhiger, und ſeinen Gedanken überlaſſen iſt.

Die Leſer, die man dieſem Drama wünſcht, ſind populare, patriotiſche Perſonen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt ſind. Der Poet hat dann aber nöthig, die Springfedern der Menſchlichkeit, die Triebräder des geſellſchaftlichen Lebens ſpielen zu laſſen. Die Springfedern, die in jedes abſonderlichen Menſchen Herzen liegen, die auf ſeine beſondere Perſon würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand ſtatt.

In den Stuken, die für das Theater gewidmet ſind, in welchen der Poet ſeine Perſonen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekömmt der Zuſeher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politiſche Schauſpiel iſt allein dem Urtheil derer unterworfen, die ſich aus dem Staat und ſeinen Verhältniſſen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glukſeligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verſtandes machen. Andern iſt es eine fremde Provinz, in welche ſie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagoniſten in einem Drama, welches ſo große Angelegenheiten umfaſſet, wie die Nationalintereſſen ſind, müſſen nothwendig ſtarke Seelen ſeyn, die ſich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze ſtehen, mit dem Muthe der heroiſchen Zeiten bewaffnen. Es ſind Ariſtides, Epaminondas, Timoleon, Grachus, die man in unſern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht ſchon etwas von ſtoiſcher Seele dazu, den Fanatisme dieſer Männer zu

begreifen. Dieſe Begriffe ſind für das Parterre Chimären. In dieſem muß man nur Epikurer ſuchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieſer Art, die man ſich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsintereſſe etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entſtand durch irgend eine abſonderliche Perſon, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerſpielen hat ein allgemeines Intereſſe Platz; der Hauptton hat etwas größeres, etwas andringenders, als man in Racinens und ſelbſt in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed iſt eine Umkehrung, die ſich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chineſiſchen Weiſen iſt der Hauptpunkt der Untergang des älteſten Reiches In dem geretteten Rom iſt der Standpunkt ſelbſt die Wohlfahrt einer Republik Aber alle dieſe großen Geſichtspunkte ſind für den gewöhnlichen Menſchen ſo entfernte Dinge, daß ſie nicht ſtarken Eindruk auf ihn machen. Einer von den franzöſiſchen Menſchen hat es gerade zugeſtanden: „Was für großen Antheil, ſagt er, ſoll ich an der Rettung Roms nehmen? einer Republik? wie weit her, wie unbekannt iſt das! Mein Herz kennt nur die Perſonen in den Staaten. Die Staaten ſind ihm nichts.“ Erinnern wir dieſen Menſchen, daß er das Vaterland ins Auge faſſen müſſe, ſo ſagt er uns, das Vaterland ſey nur ein ſchöner Name, und es iſt viel, wenn er uns eingeſteht, daß dieſer Name nicht ohne allen Eindruk ſey.

Der Enthuſiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz große Eindrüke, weil er ein individuales Objekt hat, ein beſonderes Intereſſe, welches eine Privatperſon leicht zu ihrem eigenen macht, Vaterland und Rechte der Menſchlichkeit ſind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenſchaft gerathe.

Laſſet uns zu den ſtarken Seelen, die dem Staatsenthuſiasmus unterworfen ſind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrükung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäſar, Catalina ſelbſt mögen ſolche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey dieſen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdeken. Sie ſehn bey Cicero nicht ſo viel davon, wie bey Auguſtus. Voltaire ſelbſt hat dem Cicero ſie in geringerm Grade gegeben, als er ſie wirklich hatte. Aber wie viele Univerſitätsgelehrte ſchätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geſchrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenſchaft, wenn ſie gleich bey wahrhaft ſtarken Seelen bis zum Enthuſiasmus geſtiegen iſt, ſich nicht in ſchwindlichte Entzükungen ergießt, oder ſich aus ſich ſelbſt verliert; in pectoribus cultae mentis ira conſidit, feras quidem mentes obſidet, eruditas praelabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten ſich nicht in den Sinn kommen laſſen, in ihren tragiſchen Erſchütterungen dieſe erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, ſich einem Volke gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen,

was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerſt ſelbſt eine große Seele haben, um nicht zu dieſen hinunter zu ſteigen, und nicht Stüke zu ſchreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will ſchreiben, was man erſt lange nach unſerm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegſam, ſelbſt zwiſchen den Scenen von Atreus, Fleuretten zu leiden.

Wer für ſolche Nationen ſchreibt, hat die Springfedern der Liebe ſchlechterdings nöthig; und wir ſehen, daß die Poeten ſie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindiſche Verfeinerungen und metaphyſiſche Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulöſen, ſondern ſie auf einen Grad der Gewaltthätigkeit und des Unſinns zu erhöhen, daß ſie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie laſſen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe ſpielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat iſt immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen berathſchlaget, widerleget, moraliſirt wird, ſind ihrem Parterre unausſtehlich; dieſes iſt das Anſtößigſte, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten dieſe Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfaſſung mehr kühles Geblüte, mehr Ernſt und geſetztes Weſen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müſſen bekennen, daß Catos Tugenden nicht ſo beſchaffen ſind, daß ſie ſich einer weibiſchen Nation gefällig machen. Es fehlet ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Anſehen einer zwangloſen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden ſind durch die Erziehung und die Uebung nicht ſo tief in das Gemüth der Zuſeher eingedrükt, daß die Leute ſich in ſeinen Charakter verſetzen, und ſie für mehr als Kunſt, für Geſchenke der Natur anſehen könnten. Für heutige Seelen haben ſie ein widriges zurükſtoßendes Ausſehen; ſie ſind aufgedunſen und übertrieben, ekig und ſteif. Dieſer Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit ſo viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Conſulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in dieſem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er ſollte gewiſſen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben ſollten, dem Laſter ſanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäſars Grazien Conſul geworden, und ausgelaſſene Begierden wären unter ſeinem Conſulat ſo ſicher geweſen, als unter Cäſars.

Polonoiſe.

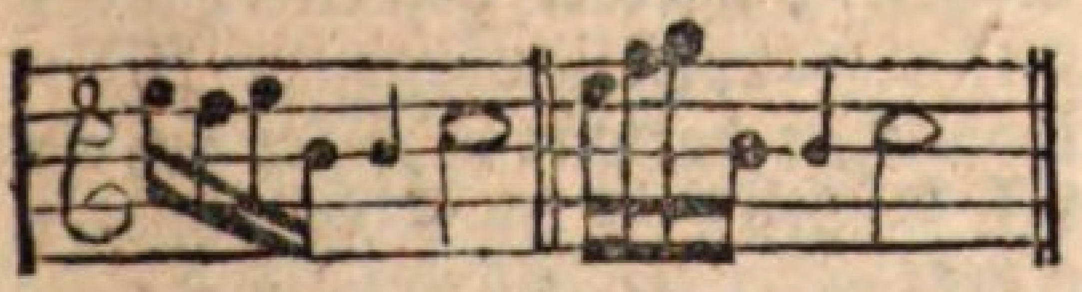
(Muſik; Tanz.)

Ein kleines Tonſtük; wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonſtüken vorkommt. Es iſt in $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt, und beſteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton iſt, ſchließen. Man hat in Deutſchland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoiſen, ſo wie ſie in Polen gemacht und geliebt werden, völlig verſchieden iſt; deswegen ſie von den Polen gar

nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoiſe, ſo wie er mir von einem geſchikten Virtuoſen, der ſich lang in Polen aufgehalten hat, beſchrieben worden, hieher ſetzen.

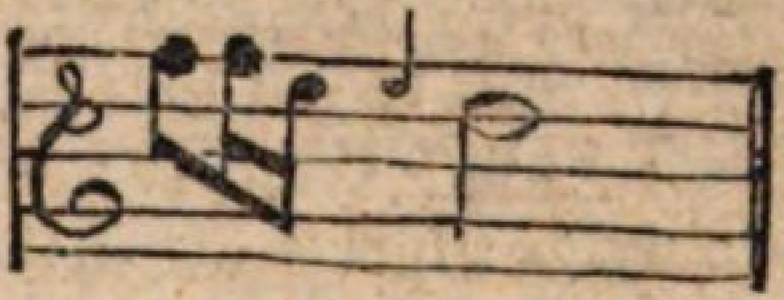
Die Bewegung iſt weit geſchwinder, als ſie in Deutſchland vorgetragen wird. Sie iſt nicht völlig ſo geſchwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; ſondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoiſentaktes aus, ſo daß eine Menuet, deren erſter Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoiſe, deren erſter Theil von 6, und der zweyte von 10 Takten iſt, der Zeit nach gleich iſt. Sie fängt allezeit mit dem Niederſchlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geſchieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich ſo:

oder



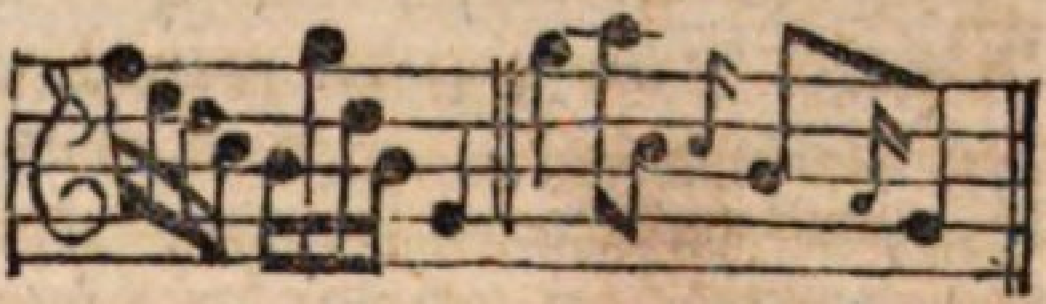
Dieſer Tanz hat viel eigenthümliches in ſeinen Einſchnitten, im Metrum, und in ſeinem ganzen Charakter. Die Polonoiſen, die von deutſchen Componiſten geſetzt und in Deutſchland bekannt ſind, ſind nichts weniger, als wahre polniſche Tänze; ſondern werden in Polen unter dem Namen des Deutſchpolniſchen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoiſe ſind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:

Und dieſer Gang iſt der deutſchen Polonoiſe eigenthümlich. Eben ſo wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz.

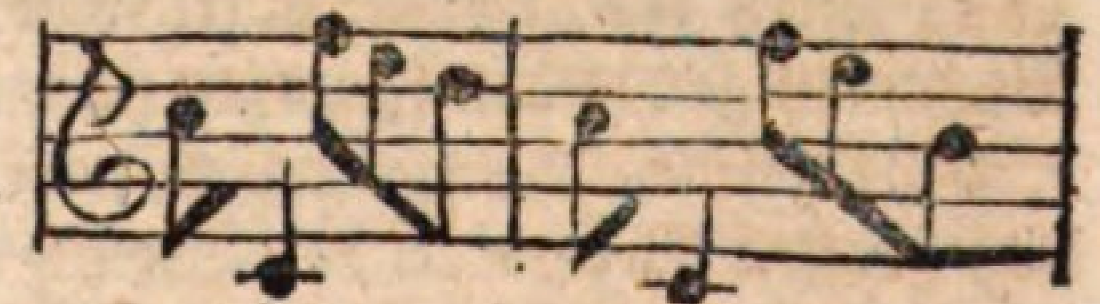


ſondern ihre halbe Cadenzen ſind auf folgende und ähnliche Art:

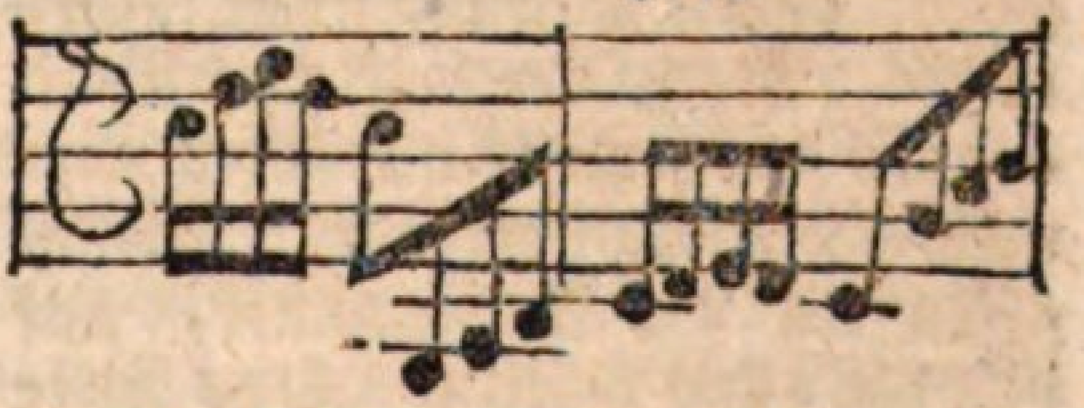
oder



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zuſammenſetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geſchwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einſchnitte ſind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die größern auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



oder



Der wahre Charakter iſt feyerliche Gravität. Man pflegt ſie mit Waldhörnern, Hoboien u. d. gl. Inſtrumenten, die bisweilen obligat ſind, zu ſetzen. Heut zu Tage kömmt dieſer Tanz durch die vielen welſchen Kräuſeleyen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von ſeiner Majeſtät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf

die Polonoiſe folgen, und itzo in Polen ſo gebräuchlich ſind, ſind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens iſt auch die deutſche Polonoiſe von einem angenehmen Charakter, nur macht ſie eine beſondere Art aus, der man auch einen beſondern Namen geben ſollte.

Portal.

(Baukunſt)

Dieſen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläſte und andrer großen Gebäude. Es unterſcheidet ſich von der Thür nicht nur durch ſeine Größe, ſondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilaſtern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Hauptheil der Außenſeiten der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinſchaftlichen Verzierungen in Eins gezogen ſind.

Es ſcheinet ſehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang ſogleich das Auge auf ſich ziehe, damit man ihn nicht ſuchen dürfe. Nach der heutigen Bauart iſt insgemein an einer oder mehrern Hauptſeiten das Portal gleichſam der Augenpunkt, auf den ſich alles bezieht. Das Auge fällt zuerſt darauf, und von da aus überſieht es hernach die Theile der Faſſade. Darum ſollte der Baumeiſter ſich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geſchmack des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von ſchlechter toſcaniſcher, oder auch doriſcher Ordnung, ſchiket ſich nicht zu einem Gebäude, deſſen andere Theile den Reichthum der corinthiſchen Ordnung anzeigen; ſo wie ein in ſeinen Verzierungen ſehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine ſo natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man ſieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunſt verſchwendet iſt, da das übrige nichts, als eine ſehr einfache und beſcheidene Baukunſt zeiget. Dieſen Fehler haben auch die Baumeiſter mittlerer Zeiten an den ſogenannten Gothiſchen Kirchen begangen. Wenn der ganze äußere Umfang der Kirche noch ſo einfach und einigermaaßen bäuriſch iſt, findet man doch bisweilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es ſcheinet nicht, daß die Alten etwas von dieſer Art in ihrer Baukunſt gehabt haben. Da ihre großen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenſtellungen umgeben geweſen, oder an der Hauptſeite vorgeſetzte Säulenlauben hatten: ſo zeigte ſich an der Außenſeite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwiſchen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius ſieht.

* *

Oraz. Petrucci hinterließ ein, von ſeinem Sohne 1643. herausgegebenes, Werk von den Portalen nach toskaniſcher Ordnung. — Ferner handelt davon: Das 6te Buch der Reg. gen. d'Archit. des Seb. Serlio, mit 50 Entw. — Rec. des plus beaux Portails de pluſieurs egliſes de Paris, von Morton, nach le Pautre und Marot P. 1700. kl. fol. 91 Bl. — Elevat. de pluſ. Portails

tails, von Moreau, F. 14 Bl. — J. F. Blondel, im 2ten Bd. ſ. Cours d'Architect. S. 179 u. f. 347. u. f. — Elevat. du Portail . . . d'une Egliſe paroiſſiale, von Ch. Dupuis, F. 4 Bl. — Proſpecte und Grundr. von Portalen, von Leuchte, F. 9 Bl. — Portal Verzier. von Chiaveri, F. 29 Bl. — Auszierungen zu Portalen, von J. Wachsmut, F. 4 Bl. — Grundmäßige Anweiſung zu Aufreißung der Portale, von J. R. Fäſch, Nürnb. l. a. 4. mit 50 Kupfern. —

Porticus.

(Baukunſt.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenſtellungen ruhet. Es iſt in den Artikeln Bogenſtellung und Säulenlauben davon geſprochen worden.

Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Perſon gemacht iſt, und vornehmlich deren Geſichtsbildung zeiget. Es iſt eine nicht erkannte, aber gewiſſe Wahrheit, daß unter allen Gegenſtänden, die das Auge reizen, der Menſch in allen Abſichten der intereſſanteſte iſt. Er iſt das höchſte und unbegreiflichſte Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie ſo zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen ſittlichen Charakter ſehen läßt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menſchen voll Bewundrung und Erſtaunen ſtille ſtehen, kommt blos daher, daß die unabläßige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimt. Daher hat die menſchliche Geſtalt und das Angeſicht des Menſchen ſelbſt, für gemeine, unachtſame Menſchen nichts, das ſie zur Aufmerkſamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit ſich nur einigermaaßen wegſetzen, und beſtändig vorkommende Gegenſtände noch mit Aufmerkſamkeit und Nachdenken anſehen kann, dem iſt jede Phyſinomie *) ein merkwürdiger Gegenſtand. Wie ungegründet den meiſten Menſchen die Phyſiognomik, oder die Wiſſenſchaft aus dem Geſicht und der Geſtalt des Menſchen ſeinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag, ſo iſt doch nichts gewiſſers, als daß jeder aufmerkſame und nur einigermaaßen fühlende Menſch, etwas von dieſer Wiſſenſchaft beſitzt; indem er aus dem Geſicht und der übrigen Geſtalt der Menſchen etwas von ihrem in demſelben Augenblik vorhandenen Gemüthszuſtand mit Gewißheit erkennt. Wir ſagen oft mit der größten Zuverſicht, ein Menſch ſey traurig, fröhlig, nachdenkend, unruhig, furchtſam u. ſ. f. auf das bloße Zeugniß ſeines Geſichts, und würden uns ſehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widerſprechen wollte.

Nichts iſt alſo gewiſſer, als dieſes, daß wir aus der Geſtalt der Menſchen, vorzüglich aus ihrer Geſichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir ſehen die Seele in dem Körper. Aus dieſem Grunde können wir ſagen, der Körper ſey das Bild der Seele, oder die Seele ſelbſt, ſichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenſtand unſrer Kenntniß wichtiger für uns ſeyn kann, als denkende und fühlende Seelen: ſo kann man auch daran nicht zweifeln, daß

*) Eigentlich Phyſigniomie.

daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich gröſtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charaktern der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voraltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Biſchof von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernt werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Natur

*) III Th.

daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charaktern der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voråltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlúc, Biſchof von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernt werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

*) III Th.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Na-

daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charaktern der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voråltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Biſchof von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernt werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Natur

*) III Th.

daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charaktern der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voreltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Biſchof von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernt werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Na-

*) III Th.

daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Phyſiouomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charaktern der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voraltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Biſchof von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley und große Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernt werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Natur

*) III Th.

tur darzuſtellen, haben mahlen laſſen, die ſcharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf ſie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen ſcheinet.

Wenn kann man von einem Portrait ſagen, es ſey vollkommen? Ich getraue mir nicht, dieſe Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenſchaften eines ſolchen Gemähldes will ich ſuchen anzuzeigen.

Das erſte iſt, daß die wahren Geſichtszüge der Perſonen, ſo wie ſie in der Natur vorhanden ſind, auf das Richtigſte und Vollkommenſte, mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblick anders iſt, vermittelſt richtiger Zeichnung dargeſtellt werden. Es geſchieht oft, daß ein Menſch einige Minuten lang Züge in ſeinem Geſichte zeiget, die dem Charakter ſeiner Phyſionomie überhaupt beynahe entgegen ſind, wenigſtens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Phyſionomie natürlich, und ſo zu ſagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen iſt. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Dann muß die Kopfſtellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Geſicht zeiget, übereinſtimmen. Jeder aufmerkſame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menſchen ſich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung und Gebehrdung des Körpers zeiget Dieſes muß nothwendig mit der Phyſionomie übereinſtimmen, und es würde höchſt anſtößig ſeyn, einem ſanften und beſcheidenen Geſicht eine freche Kopfſtellung zu geben.

In Anſehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Mahlern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht beſonders zu ſprechen iſt; ſondern er muß den Ton der Farbe, und das beſondere perſönliche Colorit ſeines Urbildes richtig zu treffen wiſſen, und ein Licht ſuchen, das ſich dazu ſchiket. Einige Geſichter wollen in einem etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte geſehen ſeyn; einigen thun etwas ſtärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieſes alles muß der Mahler zu empfinden im Stande ſeyn. Ueberhaupt muß das Licht ſo gewählt ſeyn, daß das Geſicht ſein eigentlicher Mittelpunkt iſt, und die Stelle des Gemähldes wird, auf die das Auge immer zurük geführt wird. Das Außerordentliche in dem Lichte, ſo wie Rembrand es oft gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr **Van Dyks** Art ſtudiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler ſich dafür hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkele Maſſen im Portrait erſcheinen. Die vollkommenſte Einheit der Maſſe thut da die beſte Würkung, und ſchafft die von Kennern ſo ſehr geprieſene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo iſt, damit man ſich der ruhigen Betrachtung der Geſichtsbildung ganz überlaſſe.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebenſachen irgend etwas ſoll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, verſteht ſich von ſelbſt. Gegen das Geſichte muß

im Portrait gar nichts aufkommen; dieſes iſt das Einzige, das die Aufmerkſamkeit an ſich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, ſo muß er, mit dem Geſchmak der ſchlaueſten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausſchweife, und ſich dort verweile, je beſſer wird ſein Portrait ſeyn. Die franzöſiſchen Mahler, die insgemein ſehr viel Geſchiklichkeit in natürlicher Darſtellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß ſie dieſelben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahleriſchen Wurf darin ſuchen, den Portraiten Schaden. Ich geſtehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten **Rigaud** geſehen, wo mir nicht ſeine Bekleidung, ſo ſchön ſie in andern Abſichten ſeyn mag, anſtößig geweſen. Man iſt gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerkſamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meiſten laſſen es ſich nur allzuſehr angelegen ſeyn, den Perſonen in Zeichnung und Farbe etwas zu ſchmeicheln, das iſt, beydes etwas zu verſchönern. Wenn man damit ſagen will, daß gewiſſe zum Charakter der Phyſionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, ſollen übergangen werden, ſo mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann ſogar in den Verhältniſſen der Theile bisweilen etwas verbeſſern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geiſt der Phyſionomie, worauf hier alles ankomt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, ſtreng oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig ſeyn, wie es ſich im Urbild zeiget. Dieſes hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler deſſelben zu verbeſſern, und Harmonie zu beobachten, wo ſie in der Natur etwas vernachläßiget worden iſt. Etwas muß das Helle immer übertrieben ſeyn. Denn die Zeit ſtimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und dann hängen auch die Portraite meiſtentheils ſo, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der **Holländer Ten-Rate** giebt *) den Rath, die Perſon etwas entfernt ſitzen zu laſſen, damit verſchiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur ſchönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut ſeyn, wenn nicht eben ſo viel zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darſtellung ein **Denner** und **Seybold** ein großes Verdienſt ſuchten, kann ohnedem ein Mahler von Geſchmak leicht vermeiden.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Perſonen in Handlung, oder in Ruhe mahlen ſoll? Gar viel Liebhaber rathen zum erſten, und ſchätzen die ſogenannten hiſtoriſchen Portraite am meiſten. Allein es läßt ſich dagegen dieſer erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal beſſer ſehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrſcht natür-

*) In der Vorrede der Ueberſetzung Richardſons.

licher Weiſe eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Phyſionomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Perſon in dieſen Umſtänden. Vielleicht war es eine Folge dieſer Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuten die Perſonen meiſtentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Perſon während einer gewiſſen Handlung, ſich im beſten Lichte zeiget: iſt dieſes, ſo wähle man in einem ſolchen Fall eine hiſtoriſche Stellung.

In Anſehung der Kleidung iſt der Geſchmak ſehr verſchieden. Mich dünkt, es ſey das beſte, daß man ſich nach dem Ueblichen richte, und jeden ſo mahle, wie man ihn zu ſehen gewohnt iſt. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, ſo würde dieſer Römer in einer griechiſchen, oder perſiſchen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; ſo wenig als ich den Sokrates in der römiſchen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Abſicht auf uns, eben ſo denken wird, ſo ſcheinet es, man ſollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Perſon ſich zu kleiden gewohnt iſt.

* *

Von der Portraitmahlerey handeln: Giovb. Armenini im 2ten Kap. des 3ten Buches ſ. Precetti della Pittura, S. 111. (De Ritratti del naturale, e dove conſiſte la difficoltà di farſi bene, e da che procede, che le più volte quelli, che hanno maggior diſſegno . . . li fanno men ſomiglianti di quelli, che ſono men perfetti di loro.) — Livre de Portraiture, von Ann. Carrache, 30 Bl. geſtochen von Poilly. — Livre de la vraye Science de la portraiture decrite et demontrée par *Jean Couſin*, Par. 1589. 4. 1635. 4. verbeſſert 1676. 4. — Elemens de portraiture, par le *Sr. de St. Igny*, Par. 1630. 12. mit K. — Livre de Portraiture, contenant par une facile inſtruction pluſieurs plans & figures de toutes les parties ſeparées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie . . . p. *Jean le Clerc*, P. 1640. 4. 36 Bl. — Livre de Portraiture, nach Lebrun, von Simonneau, 18 Bl. — Livre de Portraiture, von ebend. 14 Bl. — Abr. Boſſe ſchreibt ſich in einer, ohne Titel gedruckten Sammlung von Briefen S. 72 ein Werk darüber unter dem Titel Les premiers enſeignemens de la Portraiture pour la jeuneſſe, ou autres qui s'y voudront adonner 8. zu, welches ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — In dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, P. 1757. findet ſich S. 144 ein Memoire über das Ubliche in der Portraitmahlerey. — Von den verſchiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildniſſe, von Hrn. C. aus dem Franzöſiſchen, in der Biblioth. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 8. S. 209 u. f. — Von dem Verdienſte des Portraitmahlers von Joſ. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. — In Röremons Natur und Kunſt handelt der 31te §. des 2ten Th. S. 82 von den Abbildungen oder Portraiten in der Bildhauerkunſt; und der 5te Abſchn. S. 158 von der Nachahmungskunſt, oder der ſogenannten Portraitmahlerey. — Im 1ten Th. des Oreſtrio, der XXXI. Abſchn. S. 311 eben davon. — In C. L. Junkers Grundſätzen der Mahlerey wird S. 39 u. f. davon gehandelt. — Gedanken über das Portraitcoſtume von M. Kloz finden ſich im 13ten St. des Meuſelſchen Muſeums. — — Auch kommt eben dieſe Materie vor

in

in des Abr. Boſſe Sentimens ſur la diſtinction des diverſes manieres de peinture, deſſein et gravure .... Par. 1649. 12. (des Chemins pour arriver promtement et facilement à bien portraire.) — In dem 7ten Buche des großen Mahlerbuches von Laireſſe, Th. 3. S. 1 u. f. (Von den Abbildungen oder Contrefaiten; Von den Mängeln des Angeſichtes und der andern Gliedmaßen; Was in einem Contrefait, vornehmlich aber bey den Weibsperſonen ihren wahrzunehmen iſt; Von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen, oder Gewänder und Gründe ... nebſt einer Abhandlung des Augpunktes; Von den Contrefaiten in das Kleine; Von Beyfügung der Objekten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenem Stande; Von den ſich am beſten bey den Contrefaiten ſchickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; Von dem Nachahmen großer Meiſter in Mahlung der Portraite ...) — In de Piles Cours de peinture par principes, S. 204 u. f. Amſt. 1767. 12. (Sur la manière de faire les portraits; de l' air relativement aux portraits; s' il eſt à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits; le coloris des portraits; l'attitude dans les portraits; les ajuſtemens des portraits; la pratique du portrait; la politique relativement aux portraits.) — Von Richardſon in ſ. Eſſai ſur la Theorie de la peinture. Oeuvr. Tom. I. S. 62. 80. 135. 148. (Le peintre en portrait ne doit pas toujours ſuivre une même route; lorsqu'il juge à propos de flatter ſes portraits, il faut que la flatterie ſoit réellement une flatterie, ce qui ne pourroit être ſi elle étoit trop viſible; quoiqu'on demande une reſſemblance exacte, il faut pourtant faire attention aux accidens defectueux, et y remedier; pour les portraits il faut bien conſiderer le caractère de la perſonne, et ſa condition; lorsque le ſujet a quelque choſe de ſingulier, dans la diſpoſition, ou dans les mouvemens de la tête, des yeux etc. (pourvû que cela ne ſoit pas meſſeant) il faut l'exprimer par des traits bien marqués; s'il y a quelque choſe de particulier à remarquer dans l' hiſtoire de la perſonne, et qu'il convienne de l'exprimer, cela ſert d'addition à l' expreſſion, et contribue au mérite du portrait, les carnations ... des portraits doivent être travaillés avec exactitude, et après cela, les touches y doivent être placées avec verité; dans les portraits il ne faut point faire de lignes longues, et d'une groſſeur égale, comme ſur les paupières, ſur la bouche, et il faut eviter un grand nombre de traits durs; — le peintre en portraits doit repreſenter ſes perſonnages enjoués et de bonne humeur; mais avec une varieté, qui convienne au caractère de la perſonne tirée; il doit auſſi relever par ſon idée, les caractères de ſes perſonnages; ... il ne faut pas prodiguer la dentelle, ni le galon, ni la brodure, ni les joyaux; conſiderations ſur la manière de draper en fait de portraiture etc.) — Bemerkungen über die Portraitmahlerey im hiſtoriſchen Style finden ſich in einem der Diſc. des Reynolds, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſ. Bd. 17. 211. — und noch mehrere in ſeiner Rede über den Geſchmack in der Mahlerey, ebend. Bd. 24. S. 20 u. a. andern St. m.

Der Portraitmahler (obgleich nicht der ganz großen und vortrefflichen) ſind ſehr viele geweſen, und wenn daher, in dem folgenden Verzeichniſſe, einige von Bedeutung über

gangen worden ſind; ſo iſt es nur der großen Anzahl derſelben zuzuſchreiben. Giorg. Barbarelli, Giorgione gen. (1511) Franc. Monſignore († 1519) Leon da Vinci († 1520) Rafaele Sanzio di Urbino († 1520) Fr. Torbido, Il Mauro gen. († 1522) Albr. Dürer († 1528) Andrea del Sarto († 1530) Lucas van Leyden († 1533) Ant. da Correggio († 1534) Giov. Ant. Regillo, Licinio da Pordenone († 1540) Joh. Holbein († 1544) Sebaſtian del Piombo († 1547) Toſano Altiſſimo (1550) Luc. Angoſciola († 1565) Franc. Vecelli (1570) Joh. Aſper († 1571) Ant. Moro († 1575) Tiziano Vecelli († 1576) Orazo Vecelli († 1579) Gior. Vaſari († 1584) Lucas Müller von Kranach († 1586) Paolo Cagliari, Veroneſe gen. († 1588) Bern. Campi (1590) Fres Apollodoro († 1590) Marca Tintoretto († 1590) Giac. da Ponte, Baſſano gen. (1592) Franc. Baſſano († 1594) Giac. Robuſti, Il. Tintoretti gen. († 1594) Par. Bordone († 1595) Giac. Palma, Il Vecchio († 1596) Carlo Cagliari († 1596) Benedict Cagliari († 1598) Scia Pulzone († 1600) Lavinia Fontana († 1602) Agoſtino Caracci († 1602) Aleſſandro Allori, Bronzino gen. († 1607) Ambroſ. Figino († 1608) Taddeo Zucchero († 1609) Annib. Caracci († 1609) Feder. Baroccio († 1612) Piet. Facchetti († 1613) Gianb. Baſſano († 1613) Sophonisba Angoſciola († 1620) Franz Porbus († 1622) Girol. Baſſano († 1622) Leandro Baſſano († 1623) Georg Jameſon (1623) Lucas van Valckenburg († 1625) Gabr. Cagliari († 1631) Girol. Ferraboſco († 1632) Sal. Coningh (1640) P. P. Rubens († 1640) Mich. Janſ. Mirevelt († 1641) Anton van Dyke († 1641) Dom. Zampieri, Il Domenichino gen. († 1641) Sim. Vouet († 1641) Jacob Backer († 164?) Guido Reni († 1642) Will. Dopſon († 1647) Johann von Raveſteyn (1655) Dav. Beck († 1656) Frz. Hals († 1656) Diego Velazquez († 1660) Bartholome van der Helſt (1660) Jacob Delſt († 1661) Eliſabeta Sirani († 1664) Adr. Hannemann (1665) Giovb. Caſtiglione, Il. Genoeſe genannt († 1670) Paul Rembrand van Ryn († 1674) Franc Cairo († 1674) Theod. Roos (1675) Jac. Jordaens († 1678) John van Reyn (1678) Pet. Lely, van der Faes genannt († 1680) Ger. Terburg († 1681) Caſp. Netſcher († 1684) Johann Riley († 1691) Nic. Maas († 1693) Pierre Mignard († 1695) Mar. Beal († 1697) Alonſo Arco, Sordillo de Pereda gen. († 1700) Jacob van der Baan († 1702) David van der Plas († 1704) Vinc. Vittoria († 1709) Nic. Caſſana († 1713) J. Cloſtermann († 1713) Jac. d'Agan († 1716.) Sebaſt. Bombelli († 1716) Jac. Torenvliet, Jain genannt (1719) Conſtantin Netſcher († 1722) Adr. van der Werf († 1722) Gottfried Kneller († 1723) Arnold de Vucz († 1724) Joh. Frz. Douven († 1727) Jonath. Richardſon (1728) Joh. Bollevens († 1728) Arn. von Boonen († 1729) Johann van der Banck (1730) Franc de Troy († 1730) Theodor Netſcher († 1732) Alexis Simon La Belle († 1734) David Le Clerc († 1738) Joh. Kupezky († 1740) Hermann van der Myn († 1741) Hiac. Rygaud († 1743) Jeanb. Vanloo († 1745) Nic. de Largiliere († 1746) Balth. Denner († 1749) Franz Stampart († 1750) Vinc. de Montpetit (1750. Erfinder der ſogenannten Peinture eludorique.) Alan Ramſay (1750) Joh. Bollevens (175.) Dom. van der Smiſſen (1750) Phil. van Dyk († 1753) Ant. Pesne († 1757) Ad. Manyoky (1757) Girol. Pomp. Battoni (1760) Pietro, Gr. von

Rotary

Rotary († 1764) Joh. Georg Ziſenis (1764) Joh. Chriſtian Fiedler († 1765) Thom. Worlidge († 1766) Jacq. Andre Joſ. Aved († 1766) Martin v. Meytens († 1770) Ch. Amad Vanloo (1770) F. Cotes († 1772) Jean L. Tocque († 1772) Joh. Zoffani (1777) Jean Et Liotard († 1777) Ant. Raph. Mengs († 1779) Georg Lieſiewsky (†) Gains Boroug († 1787) Joſ. Reynolds (†) Ant. Graf — Jual — Louis Ren. Vialy — Boſe — Benj. Weſt — Eb. Gottl. Hausmann — Joach. Mart. Falbe — Anna Dor. Terbuſch — Schoenau — Johann Heinrich Tiſchbein — Schröder — Beachy — Downman — u. a. m. —

Sammlungen von Bildniſſen, und zwar alter Griechen und Römer überhaupt, nach geſchnittenen Steinen, Münzen und Büſten geſtochen: Iac. Mazochii Imperat. et illuſtr. Viror. Imagines ex ant. numismat. R. 1517. 8. — Ioa. Huttichii Imperat. tam gr. quam latinor. Foeminar. et Tyrannor. Icones . . . Argent. 1525. Lugd. Bat. 1550. 1554. 8. Mit einem deutſchen Titel, Straſb. 1526. 8. — Iac. de Strada Theſ. Antiq. Epit. h. e. Imperat. romanor. oriental. et occidental. Icon. ex ant. numism. Lugd. Bat. 1553. 4. Rom. 1557. 8. Tigur. 1559. f. Franzöſ. v. J. Louveau, Lyon 1553. 4 Ueberhaupt 177 Holzſchnitt. — Guil. Rovillii Promtuar. Icon. inſignior. a ſeculo hominum . . . Lugd. 1553 4. 2 Th. verm. u. Ital. ebend. 1577 — 1578. 4. Franz. ebend. 1581 u. 1598. 4. (Der Bildniſſe überhaupt ſind über 900; ſie fangen mit Adam und Eva an. Aber nicht einmahl die Abbildungen der alten Griechen und Römer ſind nach guten Originalen gezeichnet. Auch finden ſich deren bis auf die Zeiten Heinrich des 2ten von Frankreich. Die Holzſchnitte ſelbſt ſind ſauber gearbeitet.) — Le Imagine delle Donne Auguſte . . . da Enea Vico Ven. 1557. 4. Lat. von Natalis Comes, ebend. 1558. 4. Reliquae Auguſtarum Imagines a Plotina ad Saloniam . . ed. a Iac. Franco, Ven. ſ. a. 4. — Hub. Golzii Icones Imperator. Romanor. ex priſc. numism. Brug. Fl. 1558 f. Antv. 1645. f. Verm. mit den Bildniſſen der übrigen Kaiſer bis auf Ferdinand den 3ten als der 5te Th. ſ. Oper Antv. 1508. f. überh. 156 Bl. (Ob das Werk, wie irgendwo geſagt iſt, urſprünglich mit einem ſpaniſchen Titel zu Antwerpen erſchienen, weiß ich nicht? Hirſch in der Bibl. numism. führt eine italieniſche Ausg. an; und mit einem deutſchen Titel iſt es zu Würzburg gedruckt. Aber, ſoviel iſt gewiß, daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miſcell. Heft 1. S. 12 geſagt wird, die Abbildungen ſchon in der Manier des Le Prince, ſondern nichts als ehrliche, bekannte Holzſchnitte mit zwey Stöcken gemacht, ſind) — Inſignium aliquot viror. Imagines, Lugd. 1559. 8. (Alle Philoſophen und Gelehrte bis auf die Zeiten Conſtantin des Großen; überhaupt 143, aber keinesweges nach Statuen oder Münzen, ſondern blos nach der Phantaſie gezeichnet; Holzſchn.) — Illuſtr. Viror. ut extant in urbe, expreſſi vultus, R. 1569. 4. (Sie ſind von Auguſtino Veneto geſtochen, und beſtehen aus 48 Bl. Eine andre Ausg. von Achilles Statius enthält deren ſchon 52. Eine dritte, von eben dem Jahre, bey Bolzetta, auf deren Titel Auguſtino genannt, die aber eigentlich zu Padua im J. 1648 gemacht iſt, beſteht ebenfalls aus 52 Bl.) Eben dieſe Bildniſſe, verm. unter dem Titel, Imag. et Elogia Vir. ill. ex Bibl. Fulvii Urſini 1570. f. Wieder verm. und mit dem Titel: Illuſtr. Imag. ex Ant. Mar. Numism. et Gem-

Gemmis . . . Theod Gallaeus delin incid. Antv. 1598. 4. 151 Bl. Verm. mit 17 Bl. und einem lat. Commentar von Joh. Fabri, Antw. 1606 4. Frzſch. von C. C. Baudelot, Par. 1710. 4 Eben dieſes Werk, vermehrt herausg. von J. P. Bellori, mit der Aufſchr. Imag. veter. illuſtr. Philoſ. Poetar. Rhetor et Orator . . . Rom. 1685. f. 3 Th. 1739 f und in den erſten Bänden des Gronovſchen Theſ Der Bl. ſind überhaupt 92, und der Bildniſſe 396. Es veranlaßte Dulodori (L. Begeri) Relat. Colloq. quorundam . . . 1702. f. — Illuſtr. Philoſ. et Sapient. effigies ab eor. numiſm. extr. Ven. 1580 4. überh. 74 Bildn. — Portraits et Vies des hommes illuſtr. grecs. lat. et payens . . . p. Andre Thevet, Par. 1584. f. 2 Th. wovon der erſte 81 und der zweyte 138 Bildn. enthält. Aber das Ganze iſt ein wahrer Miſchmaſch, ohne alle Ordnung und die wenigſten der alten Köpfe nach Bruſtbildern gezeichnet; Kirchenväter, arabiſche Chimiſten, heidniſche Philoſophen, türkiſche Kaiſer u. d. m. ſtehen unter einander, bis auf die Zeiten herab, wo der Verf. lebte. Im J. 1671 erſchien das Werk mit verändertem Titel in 8 Bd. in 8. — Imag. XXIV Caeſar. a Iulio ad Alex. Sever. ab antiq. marmoribus, Ven. 1885. f. — L. Hulſii Effigies XII p. Caeſ. et LXIV ipſor. uxor. et Parent. Frft. 1597. f. Spir. 1599. 4. — XII Caeſ. R. Imag. ex numiſm. E Muſeo Fr. Swertii, Antv. 1603. 1612. 4. — Iconografia, cioè diſegni d'Immagini, cav. per Giov. Angel. Canini da frammenti di mar me, da gioje e medaglie . . . Rom. 1669. f. Mit dem frzſch. Titel: Les Images des Heros et grands Homm. de l'Antiq. deſſ. p. G. A. Canini, grands par MM. Picart et Vallet, Amſt. 1731. 4. (Die Zahl der Bildn. beläuft ſich auf 500.) — Effigies rom. Imperator. ex antiq. Numiſm. Reg. Chriſtinae, del. Pet. Aquila Panormitanus, R. 1681. f. 14 Bl. (Hr. v. Heinecke ſagt, daß die Bildniſſe von Jul. Cäſar bis auf Leopold den erſten gehen.) — Effigies viror. ac foeminar. illuſtr. quibus in graec. aut lat. monum. aliqua memoriae pars datur . . . Lugd. B. apud Petr. van der Aa, ſ. a. f. in 9 Thln. od. 4 Bden, welche überhaupt 314 Bl. enthalten. — Illuſtr. Viror. Philoſ. Orator. etc. Icon. ex Marmor. antiq. del. a P. P. Rubens, ſc. a Lud. Vorſterman, P. Pontio etc. ſ. l. et a. f. 12 vortrefl. Bl. — Lud. Patarol Series Auguſt. Auguſtar. Caeſar. et Tyrann. a Iul. Caeſ. ad Car. VI. c. eor. numiſm. ex nummis, Ven. 1702. 1740. 8. — Henr. Spoor Faviſſae utriusque antiquitat. tam Rom. quam Graec. in quibus reperiuntur ſimulacra Deor. Icones magnor. Ducum, Poetar. etc. Ultraj. 1707. 4. (Die Bildn. welche ſich auf 100 belaufen, ſind nach geſchnittenen Steinen gemacht, und finden ſich faſt alle, nach eben dieſen Zeichnungen, ſchon in dem Werke des Canini.) — Raccolta dei Buſti, degli Imperad. Rom. delle Donne illuſtri, dei Filoſofi, etc. eſiſtenti nella Galleria di Firenze 1779. 4. — Gallerie der alten Griechen und Römer . . . von Gottl. Friedr. Riedel, Augsb. 1780. 4. 24 Bl. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik angezeigten Schriften und Abbildungen von alten Statuen und Bruſtbildern, und Münzen, und die, bey dem Art. Geſchnittene Steine angezeigten Abbildungen von dergleichen Steinen. — —

Sammlungen von Bildniſſen neuerer römiſcher Kaiſer, Könige, u. ſ. w. Der Keiſer, Künige und andrer fürtreflichen, beyder Geſchlecht, Perſonen

ſonen kurze Beſchreibung und ware Conterfeytung, Frft. 1538. 4. — Bildtnuſſen der Rhoemiſchen Keyſeren, ihren Weybern und Kindern, Zür. 1558. 8. — I. B. de Cavalleriis CLVII. Imper. et XXXI. Pontif. Max. Imag. R. 1585. 8. — Auguſt. Imperat. Reg. atque Archid. Illuſtr. Princ. . . . veriſſimae Imagines, Io. B. Fontana del. D. Cuſtodi ſc. Oenip. 1601. f. 125 Bl. — Aquila romana, ovv. la Mon. occid. da Carlo M. infino alla coronat. di Leopoldo I. . . . da Palazzi, Ven. 1679. fol. — —

Von ehemaligen Königen von Frankreich: Portr. des Rois de France depuis Pharamond jusqu' a Henri III. par Virg. Solis et J. Amman, Nor. 1566. 4. Mit einem lat. Titel 1576. 4. 62 Bl. — Les vrais Portraits des Rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII. p. Jacq. de Bie, P. 1634. f. 58 Bild. — Les vrais Portraits des Dauphins de France, publ. p Remy Capitaine, von ebend. 1641. f. 16 Bildn. — Les vrais Portraits des Reines de France, von ebend. f. 60 Bildn. — Monarchie franç. ou Rec. chronol. des Portr. de tous les Rois et des Chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu'à Louis XV. par Gautier d'Agoty, fils, Par. 1770. 4. — —

Von Königen von Neapel: Reg. Neapolit. vitae et effigies, Auct. B. C. Aug. Vind. 1605. f. 26 Bl. — — Von Schweden: Verz. und Konterfeiten aller K. in Schweden, Nürnb. 1707. (wahre Nürnberger Arbeit.) — Von Ungarn: Iac. a Mellen Series Reg. Hungar. e nummis aur. quos vulgo Ducatos appellant, Lub. 1690. 4. Deutſch von G. H. Burghart, Bresl. 1730. 4. — Von Pohlen: Icon. et Hiſt. Princ. ac Reg. Polon. a Neugebauero. 4. — Von ſächſiſchen Fürſten: Abcontrafactur und Bildn. aller Großherzoge Chur- und Fürſten zu Sachſen, durch M. Joh. Agricola, Wittenb. 1563. 8. Nic. Reusneri Icon. Imperat. Reg. Princ. Elector. et Duc. Saxon. Ien. 1597. f. — Von öſterreichiſchen Fürſten: Franc. Tertii Bergom. Auſtriacae Gentis Imag. Oenop. 1569. f. — Von Fürſten aus dem Hauſe Medicis: Regiae Fam. Mediceorum Etrur. Princ. Imagines, von Fr. Altgrini 50 Bl. Verm. mit dem Titel, Cento Ritratti della Real famiglia de Medici, 1762. f. — Von Herzogen von Lothringen: Icon. Ducum et Gubern. Lothar. Brabant., Limb. 1669. 4. 51 Bl. — Von ſavoyiſchen Fürſten: Portr. des Princ. Comt. et Ducs de Savoye, f. 33 Bl. — Von naſſauiſchen und oraniſchen Fürſten: Princ. Hollandiae et Weſtfriſiae ab a. 1553 von P. Soutmann und C. Fiſcher, 1650. f. 40 Bl. — — Vermiſchte Sammlungen von Fürſten: Les veritables Portraits de quelques Princ. qui ont vecu du tems de la reforme en 1562. — Effigie natur. de' maggiori Principi e più valoroſi Capitani, di And. Vacchario, R. 1597. 4. — Portr. des Princes, Seigneurs et perſ. ill. p. Montcornet, Par. 1680. fol. — —

Vermiſchte Sammlungen von neuern berühmten Männern allerhand Art aus allen Völkern, worunter ſich auch einige Fürſten befinden: Icones quinquaginta Viror. illuſtr. . . . per Th. de Bry, Frft. 1569. 4. Verm. ebend. 1597-1598. 4. 2 Th. Der 3te Th. erſchien 1598. und der vierte 1599 jeder von 50 Bildn. Unter dem Titel: Vit. et Effig. C. C. viror. illuſtr. Frcft 1628. 4. der 5te Th. 1635. 4. mit 20 Bildn. Alle 5 Theile mit dem Titel: Bibl.

 Chal-

Chalcograph. Frcft. 1636 u 1650. 4. Der 6te Th. von Furk geſt ebend. 1650. 4. 5. Bildn. Der 7te Th. von Clem. Ammon geſt. ebend. 1650. 4. Der 8te Th Heidelb. 1652. 4. Der 9te Th. ebend 1654. 4. Alle 9 Theile mit dem Titel, Icon. vir. illuſtr. 1654. 4. und endlich, unter der Aufſchr. Biblioth. chalcogr. ebd. 1669 4. — Ph. Gallei Effigies XLIII. viror. doctor. de diſcipl. bene merent. Antv. 1572. 4. Effig. LI. doctor. viror. . . . von ebend. Antv. 1587. 4. Beyde zuſ mit dem Titel: Imag. doctor. viror. . . . Antv. 1595. überh. 94 Bl. — La Proſopographie ou Deſcr. des perſonnes inſignes . . . p. Ant. du Verdier, Lyon 1573. 4. ebend. 1589 und 16‸5. fol. 3 Th. (Der Verf fängt mit Adam, Eva und dem Teufel an, und endigt mit dem Bildn. des Arztes Franc. Valleriola; die Holzſchnitte ſind nicht ſchlecht.) — Imagines Viror. illuſtr ſ. l. et a. 4. überh. 104 Bl — Monum. ſepulcror. c. epigr. ingenio et doctrina excell. viror. . . . p. Tob. Fendt, 1574. f. 125 Bl. Frkſt. 1575. f. 1589. f. und mit den Elog. des Boxhorn, Amſtel. 1638. f. — P. Jovii . . . Elog. viror. litter. illuſtr. ad vivum expreſſis imagin. exorn Baſ. 1577. fol. überh. 63 Bildn. in Holz geſchn. P. Jovii Vit. illuſtr. viror. propriis imag. illuſtr. Baſ. 1578. f. Muſaei Joviani imagines ad vivum expr. Baſ. 1577. 4. Als eine Fortſetzung davon iſt anzuſehen Ioa. imperialis Muſ. hiſtor. . . . Ven. 1640 4. überh. 57 Bl. — Icon. Viror. noſtra patrumque memor. illuſtr. . . . ab Henr. Hondio ſc. 1599. 4. 34 Bl. Eine andere Ausg. enthält deren 65. — Icon. LXXXIV. Viror. erud. Sec. XV et XVI. Flor. 4 Holzſchn. — Val. Andreae (Deſſelii) Imag. doctor. viror. e variis gentibus . . Antv. 1611. 12. (Der Abbildungen ſind überhaupt 73.) — Nic. Reusneri Icon. ſ. imagin. viror. litteris illuſtr. 8. Der Samml. ſind drey; wovon die erſte, Straſb. 1587. und die zweyte und dritte, Baſel 1589 erſchien; die erſte enthält hundert ſaubere Holzſchnitte, von deutſchen, die zweyte 82 dergleichen von ital. griech. deutſchen, franz engl. und ungariſchen, und die dritte 7 von eben dergleichen Gelehrten. Mehrere davon finden ſich ſchon in der Samml. des Jovius. Die Zeichnungen ſind von Tob. Stimmer; und die Holzſchn. von Sichem. Die letztern ſind, meines Wiſſens, noch mit dem Titel: Imag. viv. XCI. viror. litter. clar. Baſ. 1589. 8. Frcft. 1719. 8. beſonders abgedruckt worden.) — Opus chronogr. orbis univerſi a mundi exordio usque ad a. MDCXI. cont. hiſtor. Icones etc. ſummor. Pontif. Imp. Reg. ac viror. illuſtr. Aut. Pet Opmeero et Laur. Beyerlinck, Antv. 1611. f. 2 Th. (Der erſte enthält 369, der zweyte 102 Holzſchn.) — Icon. Princ. Viror. doct. Pictor. Chalcogr. Statuar. . . . numero CX. ab Ant. v. Dyck ad vivum expreſſae. . . Antv. 1636 f. Antv. 1646. f. Mit dem Titel, Le Cabinet des plus beaux Portr. Antv. ſ. a. f. 100 Bl. Eine andre, ebend. bey Verduiſſen, ſ. a. 125 Bl. Mit einem holl. Titel, Amſt. 1722. f. Grav. 1728. f. und dem obigen franz. Haag 1723. f. 1‸28. f. 50 Bl. Unter der Aufſchrift: Iconogr. ou Vies des Hommes illuſtr. du XVII. Siecle, ecr. p. Mr. V. . . . Amſt. 1759. fol. 125 Bildn. Auch gehören dazu: Decem pictae effigies ab Ant. v. Dyck . . . aeri inciſ. a Pet. v. Gunſt 1716. f. Ueberhaupt ſind 231 Bildn. von dieſem berühmten Mahler geſtochen vorhanden.) — Princ. et illuſtr. quor. viror. . . . Imag. Lugd. B. ap. P. v. d. Aa. ſ. a. f. 97 Bl. Imag. XLI. Viror. celebr. in Politic. Hiſtor. bey ebend.

ſ.

ſ. a. fol. XXV. Portr. des Hommes celebres, bey ebend. ſ. a. f. XX. Icon. clar. Medic. Philoſ. aliorumque, bey ebend. ſ. a f. — Images de diverſes hommes d'eſprit, p. Jean Meyſſens, Antv. 1649. 4. — Portr. des Peintr. Grav. et Hommes d'eſprit ſublime par leur art et ſçavoir. gr. p. Hollard, Antv. 1649. f. — Lor. Craſſo Elog. d'Uomini letterati . . . Ven. 1666. 4. 2 Th. überh. 142 Bildn. Icon. viror. illuſtr. a Matth. v. Sommern, aeri inciſae . . . Ratisb. 1667. f. — Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les vies et les elog. hiſtor. des hommes illuſtr. . . . depuis environ IV. Siecles parmi div. nations de l'Europe, p. Iſ. Bullart, Par. 1681. f. 2 Th. Brux. 1695. fol. Der Bildn. ſind 249. — D. Pauli Freheri Theatr. viror. erud. claror. . . Nor. 1688. f. 4 Th. Der Bildn. ſind 1312. — Portraits de celebres Hommes et Femmes, franç. holland et allem. p. Montcornet et Mariette, f. 131 Bildn. — Iac. Bruckeri Pinacoth. Scriptor noſtra aetate litteris illuſtr. . . . Aug. Vind. 1741 - 1755. f. 2 Th jede von 5 Decaden, geſt. von Jac. Hayden. Anhang zu dem Bildersaale . . . Augsb. 1766. f. 11 Bl. — L'Europe illuſtre . . . enrichie de portraits, gr. par Odieuvre, Par. 1755 — 1777. 4. 6 Bde. Jeder Band enthält ungefähr 100 Bildn. Auch hat Odieuvre noch einen Catal. des Portr. des Princes, Perſ. ill. und Savans, gr. par Odieuvre, Par. 1742. 8. drucken laſſen. — Galerie hiſtor. univerſelle, p. Mr. de Pujol renfermée dans une ſuite de mille Portraits des Hommes et Femmes celebres de l'Hiſt. anc. et moderne, Par. 1787. 4. (Das Werk erſchien Heftweiſe; ob es gänzlich fertig geworden, weiß ich nicht. — Gallerie univ. des Hommes quiſe ſont illuſtrés depuis le Siecle de Leon X. 4. (Von dem Grafen Platiere. Erſchien auch Heftweiſe, wovon meines Wiſſens 67 ausgegeben worden ſind.) Collect. de Portraits des Hommes illuſtres vivans, Par. 1788. f. Heftweiſe, jedes zu 4 St. —

Vermiſchte Sammlungen von Bildniſſen berühmter Männer in einzelnen Fächern aus verſchiedenen Völkern, als von Feldherren: P. Jovii Elog. viror. bellica virtute illuſtr. . . . ad vivum expr. imaginibus exornata, Baſ. 1596. f. — Ritratti di cento Capitani illuſtri intagl. da Alipr. Capriolo . . . Rom. 1600. 4. — Ritratti di Capitani illuſtri . . . da Roſc. Maſcardi, Leonida e Tronſarelli, R. 1646. 4. (Vermuthlich die vorhergehende Sammlung.) — — Von Geſandten: Les Portraits . . . des Plenipotentiaires aſſemblés à Munſter et à Osnabruk, gr. p. Franc. Bignon f. 33 Bl. — Pacificatores orbis Chriſtiani, Rotter. 1697. f. 131 Bl. — — Von Theologen: Icones: i. e. Verae Imag. Viror. doctrina ſimul et pietate illuſtr. . . . Thed. Beza Aut. Gen. 1558. 1580. 4. 38 Bildn. Mit einem frzſch. Titel, ebend. 1581. 4. u. 48 Bildn. in Holz geſchn.) — — Von Philoſophen und Aerzten: Veter. aliquot et recent. Medic. Philoſophorumque Icon. ex Bibl. Ioa. Sambucci . . . Antv. 1574. 1663. f. 64 Bildn. — XX. Icon. clariſſ. Medicor. Philoſophorum . . . à Leyde, chez P. v. d. Aa. f. — Hiſt. des Philoſ. modernes. p. Mr. Saverien, avec leurs Portraits dans le gout du crayon . . . p. Mr. François, Par. 1759 u. f. 4. 7 Bde. mit 60 Bildn. — — Von Rechtsgelehrten: Illuſtr. Iureconſultor. imag. ex Muſ. Marci Mantuae Benavidii, R. 1566. 4. Ven. 1569. 4. —

Sammlungen von Bildniſſen berühmter Männer, als einzeln Völkern, als von Franzoſen: Portraits de pluſieurs Hommes illuſtr. qui ont fleuri en France . . . p. Mr. Michel, Par. 1643. f. — Les Portr. des Hommes illuſtr. franç. . . . deſſ. et gr. p. Zach. Heince et Fr. Bignon, Par. 1650. f. 27 Bl. — Portr. des illuſtr. François et Etrangers, gr. p. Pierre Duret, Par. 1652. 4. — Portr. des Hommes illuſtr. franç. qui ſont peints dans la Galerie du Card. de Richelieu, Par. 1668. 8. — Les Hommes illuſtr. qui ont paru en France pendant ce ſiecle avec leurs Portraits, p. Mr. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 Th. — Galerie franç. ou Portraits des Hommes ea des femmes illuſtres qui ont paru en France, gr. ſous la conduite de Mr. Reſtout, Par. 1770. u. f. f. (So viel ich weiß, ſind davon 47 Hefte erſchienen.) — Les illuſtres François, ou Tabl. hiſtor. des grands Hommes de la France, pris dans chaque genre de celebrité, f. (Hat überhaupt aus 100 Bildniſſen beſtehen ſollen, wovon ich aber nur 25 geſehen. Die Bildniſſe ſind en Medaillon, eingefaßt mit den Sinnbildern ihrer Thaten oder Werke.) — Collect. compl. de tous les Acteurs et Actrices célébres dans les trois Spectacles d'après les deſſeins de Mr Monet, 1770. f. 40 Bl. — Collection gen. des Portraits des Deputés aux Etats generaux, 1789. 4. Galerie des Portraits des membres de l'Aſſemblée conſtituante, 4. — — Von berühmten Italienern: Ioa. Ph. Tomaſini Illuſtr. viror. Elogia, iconibus illuſtr. Pat. 1630. 4. überhaupt 48 Bildn. Ebendeſſelben Elogia Viror. litteris et ſapientia illuſtr. . . . ebend. 1644. 4. Der Bildn. ſind nur 35. — C. Patini Lyceum Patavinum, ſ. Icones et vitae Profeſſorum Pataviae . . . Pat. 1682. 4. Der Bildn. ſind 35. — Muſeum Mazzucchellianum, ſ. Numiſm. Viror. doctrina praeſtant. Ven. 1761. f. 2 Bde. — Ritratti d'Uomini illuſtri Toſcani, Fir. 1766. fol. 2 Bde. — — Von Engländern: Heroologia Anglica, h. e. Clariſſ. . . . Anglor. qui floruerunt ab A. Chr. MD. usque ad praeſentem annum MDCXX vivae effigies . . . Impenſ. Criſp. Paſſaei, fol. 2 Th. überhaupt 64 Bl. — A Collect. of Portraits of the court of Henry VIII. etched by Dalton, f. 36 Bl. — Houbraken and Vertues Heads of illuſtr. Perſons of Britain with their Lives by Th. Birch, Lond. 1743-1751 f. 2 Th. 108 Bildn. — A biographical History of England, from Egbert the great to the Revolution . . . diſpoſed in different claſſes, and adapted to a methodical Catal. of engraved britiſh Heads . . . by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innbegr. des Supplementes 5 Th. Ebend. 1776. 8. 4 Th. — — Von Holländern: Aub. Miraei illuſtr. Galliae Belgicae Script. Icon. et Elog. Antv. 1608. 4. überh. 58 Bildn. — Icon. . . . Viror. clar. qui . . . Academ. Lugd. Bat. illuſtr. 1609. 4. und mit dem Titel: Illuſtr. Academ. Lugd. Batavor: i. e. Viror. clariſſ. Icones Elog. ac Vitae . . . Lugd. B. 1613. 4. 34 Bl. Verm. ebend. 1614. 4. Verm. unter dem Titel: Athenae Batavae . . . ebend. 1625. 4. 50 Bildn. Sehr verm. und mit der Aufſchrift: Fundatoris, Curator. et Profeſſor. celebr. quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata eſt, Effigies . . . Leide 1721 f. Der Bildniſſe ſind überhaupt 133. Uebrigens iſt es bekannt, daß der Text zu dem erſtern Werke von J. Meurſius iſt. — Effig. et vit. Profeſſor. Acad.

Groningae et Omlandiae... Gron. 1654. f. überhaupt 31 Bildn. — Adrian Pars Index Batav. of Naamrol van de Bataviſe en Hollandſe Schryvers . . . Leid. 1701. 4. Der eingedruckten Bildniſſe ſind 30. — — Von Dänen: Portraits hiſtor. des Hommes illuſtr. de Danemark . . . p. Hoffmann, 1746. 4. 6 Th. — — Von Spaniern: Retratas de illuſtr. Eſpanoles, Mad. 1791. f. — — Von Deutſchen: Henr. Pataleonis Proſopograph. Heroum atque illuſtr. viror. totius Germaniae. . . . Baſ. 1565-1566. f. 3 Th. (Die beygefügten Bildniſſe, in Holz geſchnitten, ſind aber ſchlecht; Deutſch erſchien das Werk ebend. 1567-1570. f.) — A. M. Erh. Cellii Imag. Profeſſor. Tubingenſ. . . . Tubing. 1596. 4. überhaupt 37 Bildn. — Parnaſſus Heidelbergenſis, omnium hujus Acad. Profeſſor. Icones exhib. 1660. f. 15 Bildn. — Icones et Elog. Viror. aliquot praeſt. qui . . . Marchiam noſtram juver ac illuſtr. 1671. f. Deutſch von G. G. Küſter, Berl. 1751. f. 100 Bildn. — I. Chr. Becmanni Notit. Univerſit. Francofurtanae una c. Iconibus perſonar. aliquot illuſtr.... Frcft. 1707. f. enthält 39 Bildn. — Icon. viror. omnium ordinum . . . de Academ. et Gymnaſ. optime meritor opera et ſtudio Fr. R. Scholzii, Nor. 1752. f. 3 Th. — I. I Baieri Biogr. Profeſſor. Medic qui in Acad. Altorfina vixerunt, c. ſingulor. iconibus . . . Nor. 1728. 4. mit 15 Bildn. — Imag. a Ioa. Kupezky depictae, ed. a Bern. Vogel et Val. D. Preiſsler, Norimb. 1745. f. 79 Bildn. — Jac. Bruckers Ehrentempel deutſcher Gelehrſamkeit . . . in Kupfer gebracht von J. J. Haid, Augsb. 1747. 4. 50 Bildn. Eine Folge deutſcher, jetzt lebender Gelehrten, von El. Haid. 4. — Leben und Bildniſſe großer Deutſchen . . . Heidelberg 1789. f. 2 Bde. — — Von Schweizern: D. Herrlibergers ſchweizeriſcher Ehrentempel. — Portraits des Hommes illuſtr. de la Suiſſe, p. Pfenninger, Zur. 1782. 8. — — Von Böhmen: Samml von Bildniſſen böhmiſcher Gelehrten und Künſtler, Prag 1772. 4. 87 Bildn. — — Amerikanern: Collection des Portraits des Hommes qui ſe ſont rendus celebres dans . . . l'Amerique, 1782 u. f. 4. — —

Sammlungen von Bildniſſen römiſcher Biſchöfe, Cardinäle u. dgl. Effig. ſummor. Pontif. et Cardinal a Rubeis, 1658. f. — Effig ſummor. Pontif. a St. Petro ad Clem. XI. Rom. 1675. 244 Bl. — Effig. ſummor. Pontific. et Cardinal. ab a. 1658. usque ad a. 1736. f. 358 Bl. — Effig. Cardinal. vivent. ſub Innocent. XI. a Rubeis, f. — Eloge hiſtor. des Cardinaux ill. avec. leurs Portraits, p. le Pere Henry Alby, P. 1644. 4. — Ritratti di tutti Propoſiti generali della Compagnia di Gieſu . . . dal P. Galeotti, R. 1751. f. — —

Verzeichniſſe von Bildniſſen: M. S. J Apins Anleitung, wie man die Bildniſſe berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen ſammeln ſoll, Nürnb. 1728. 8. — Effig. Iuris-conſultor. in indicem redactae a C. F. Hommelio. Lipſ. 1760. 8. — Verz. einer Samml. von Bildniſſen, größtentheils berühmter Aerzte . . . von J. C. W. Moehſen . . . Berl. 1771. 4. (ein, in Rückſicht auf dieſe Materie überhaupt, höchſt brauchbares Werk.) — — Catalogue of Engliſh Heads . . . by M. Ame 1748. 8. — — Catal. de Portraits cont. les Rois, les Reines et les Princes du ſang royal de Suede, avec les grands Officiers, le Clergé, les Scavans etc. qui ſont

par-

parties des Rec. de Ch R. Berch, Upſ. 1767. 4. — — Eine Biblioth. Iconograph. haben wir von H. P. Schetelig zu erwarten. (S. Allg. D. Bibl. Bd. 93. S. 613.) — —

Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß hier keinesweges alle Werke, welche Sammlungen von Bildniſſen enthalten, angeführt worden ſind. Die Anzahl derſelben iſt ſo groß, daß, wie bereits Hr. v. Heinecke bemerkt hat, ein Verzeichniß derſelben einen ganzen Band füllen würde. Es gehören nähmlich ſehr viel allgemeine hiſtoriſche Werke, Sammlungen von Lebensbeſchreibungen, Zeitſchriften u. d. m. dahin. Noch weniger haben alle einzele, in Holz oder Kupfer gebrachte Bildniſſe, ſo viel einzele vortrefliche Kunſtwerke darunter ſich auch befinden, angezeigt werden können. Der vorher angeführte Hr. Schetelig hat deren 21000 zuſammen gebracht; und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß ſeine Sammlung ganz vollſtändig iſt. Indeſſen mögen, wenigſtens die vorzüglichſten Künſtler, die, in den verſchiedenen Manieren der Kupferſtecherkunſt, dergleichen Blätter geliefert haben, hier ſtehen, als Edelingk, Drevet, Schmidt, Poilly, Wille, Amling, St. Aubin, Balechon, Bartolozzi, J. G. Müller, Fiquet, Savart, Daulle, Bauſe, Beauvarlet, Schuppen, Bervic, Boulanger, Carmann, Kohl, Cathelin, Chereau, Chevillet, Marcenay, Delphius, Maſſon, Houbracken, Gaucher, Heinzelmann, Geyſer, Bart, Kilian, Hollar, Mellan, Tardieu, Natalis, Pitau, Preisler, Roullet, die Sadeler, Schmutzer, Strange, Schulze, Suiderhof, Morin, Corn. Viſcher — Smit, Green, Farlom, J. Haid, El. Haid — Carol. Watſon — Jeanninet, Desmarteau, Francois — u. v. a. m. — —

Poßirlich.

(Schöne Künſte.)

Es kommt mir vor, als wenn die meiſten Menſchen zwiſchen würklichen Poſſen und dem Poßirlichen einen Unterſchied machten, und unter dem letztern Namen ein gewiſſes niedrig Lächerliches verſtehen, deſſen Gebrauch nicht ganz aus den ſchönen Künſten zu verbannen iſt, da die Poſſen darin durchaus nirgend zu dulden ſind. Dieſe ſind Beſtrebungen der niedrigſten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menſchen, deren ganzer Geſichtskreis nicht über das hinaus reicht, was die unterſte Claſſe der Menſchen ſieht und weiß, in ihrer Einfalt, es ſey aus Laune, oder aus Unwiſſenheit, lächerliche Dinge thun, oder ſprechen, die ihnen natürlich ſind, ſo möchte dieſes ungefehr ſo etwas ſeyn, das man poßirlich nennt. Dieſes Poßirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre alſo das, was in den ſchönen Künſten zu brauchen ſeyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unſtreitig Sancho Panßa; und ich denke, es werde kein Menſch von Geſchmak ſich ſcheuen, zu geſtehen, daß dieſer treffliche irrende Stallmeiſter ihm beynahe ſo viel Vergnügen gemacht habe, als ſein Herr ſelbſt.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich iſt, rechnen; wo natürliche ins Seltſame fallende Fehler auf eine geiſtreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht geſetzt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn

denn es dienet entweder blos zur Beluſtigung, oder zur Verſpottung gewiſſer ernſthafter Narrheiten. Die es zur erſtern Abſicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Beluſtigung und Ergötzlichkeit nennt, von verſtändigen Menſchen nie als ein Hauptangelegenheit, getrieben werde. Sie iſt als eine Erfriſchung des Gemüths, das durch wichtigere Geſchäffte ermüdet, oder zu einer allzuernſthaften Stimmung gekommen, anzuſehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptſtoff daraus machen möchten, den die Künſtler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben ſo übertreiben, als die, welche die Luſtbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menſchen anſehen. Nun iſt wol keine verſtändige Nation, wo nicht die Art Menſchen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beſtändiger Luſtbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Claſſe ſehr wenig bedeutender Menſchen angeſehen wird. Darum müſſen wir auch, da der Fall ganz ähnlich iſt, eben dieſes Urtheil von der Claſſe der Künſtler fällen, die das blos beluſtigende Poßirliche zu einem Hauptſtoff der ſchönen Künſte machen.

Es gehöret freylich ſehr viel Originalgenie und Scharfſinn dazu, im Poßirlichen ſo glüklich zu ſeyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Buttler in ſeinem Hudibras, oder Hogarth in ſeinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die ſchönen Künſte noch eine höhere Beſtimmung haben, als nur den Originalgeiſtern luſtiger und witziger Art Gelegenheit ſich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunſt iſt nicht des Künſtlers, ſondern dieſer iſt der Kunſt halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poßirlichen dadurch werden, daß es zur Verſpottung gewiſſer wichtiger Narrheiten, politiſcher, ſittlicher oder religiöſer Schwärmereyen, die unter den Menſchen große Verwüſtung anrichten können, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einem Menſchen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher ſeyn, als in einem poſſirlichen Lichte zu erſcheinen: weil es gerade die verächtlichſte Seite iſt, in der ſich ein Menſch zeigen kann. Mancher ſcheuet ſich viel weniger davor, daß er für laſterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künſtler, der ſich dieſer Geſinnungen der Menſchen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um ſie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon ſchon anderswo auch geſprochen *).

* *

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten, werden ſich bey den Artikeln Satire und Scherzhaft finden.

Poſtament.

(Baukunſt.)

Wird auch Baſement geſchrieben. Eine regelmäßige verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vaſen oder andre Werke der Bildhauer geſetzt werden. Das Poſtament iſt für dergleichen Werke, was der Säulenſtuhl für die Säulen iſt. Man macht ſie ſowol vierekig, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber beſtehen ſie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigent-

*) Lächerlich; Parodie; Spott.

gentlichen Körper des Poſtaments, der auf dem Fuße ſteht, und dem Kranz, der gleichſam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz beſtehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Poſtament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat oft die Figur eines Würfels, und wird alsdann auch mit dieſem Namen genennt; meiſtentheils aber übertrifft ſeine Höhe die Dike. Oft werden an den Poſtamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit hiſtoriſchem, oder allegoriſchem Schnitzwerk verzieret. Die runden Poſtamente findet man oft mit aufgeſchlagenen Vorhängen einer ſehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geſchmak ſcheinet für das Poſtament Einfalt, als eine Haupteigenſchaft, zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptſache, dem darauf ſtehenden Bild, abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerſtreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich ſeyn, da hiſtoriſche, oder allegoriſche Vorſtellungen in flachem Schnitzwerk an dem Würfel des Poſtaments, deren Deutung auf die Statue geht, ſehr wohl angebracht ſind.

Pracht.

(Schöne Künſte.)

Man lobt gewiſſe Werke der ſchönen Künſte wegen der ſich darin zeigenden Pracht. Deswegen ſcheinet das Prächtige eine äſthetiſche Eigenſchaft gewiſſer Werke zu ſeyn, und wir wollen verſuchen, den Begriff und den Werth deſſelben hier zu beſtimmen. Urſprünglich bedeutet das Wort ein ſtarkes Geräuſch; deswegen man in dem eigentlichſten Sinn dem Donner einer ſehr ſtark beſetzten und feyerlichen Muſik, Pracht zuſchreiben würde. Hernach hat man es auch auf ſichtbare und andere Gegenſtände, die ſich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Ausſichten auf Landſchaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorſtellungskraft ſtark rührend iſt. Es ſcheinet alſo, daß man itzt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verſtehe, in ſofern ſie in einem einzigen Gegenſtand vereiniget ſind; eine Mannichfaltigkeit ſolcher Dinge, die die Sinne, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe ſtark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der lebloſen Natur, in den erſtaunlichen Ausſichten der Länder, wo hohe und große Gebürge ſind. Daher nennt auch jedermann dieſe Ausſichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verſchiedene große Parthien von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenſtände des Geſichts ſind überhaupt durch die Menge großer Maſſen, darin aber Mannichfaltigkeit herrſcht, prächtig. Gemählde ſind es, wenn ſie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben ſolchen Maſſen von Hellem und Dunkelem beſtehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße überſchreitet; ſondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es ſcheinet, daß zu einer ſolchen

Pracht etwas mehr, als die ſtille, einfache Größe ſolcher Maſſen, wie die ägyptiſchen Pyramiden ſind, erfodert werde.

In der Muſik ſcheinet die Pracht, ſowol bey geſchwinder, als bey langſamer Bewegung ſtatt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ ſcheinet dazu am ſchiklichſten, und kleinere Schritte des Taktes ſcheinen der Pracht entgegen. Dabey müſſen die Stimmen ſehr ſtark beſetzt ſeyn, und beſonders die Bäſſe ſich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abſchnitte müſſen eine gewiſſe Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu ſchnell abwechſelnd ſeyn.

In den Künſten der Rede ſcheinet eine Pracht ſtatt zu haben, die nicht blos aus der Größe und dem Reichthum des Innhalts entſteht, ſondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenſtände können gemein und armſelig beſchrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranſtaltetes; und es ſcheinet, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig ſeyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch ſolcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerkſamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiſte zur Pracht bey. **Alſo, ſagt er — Itzt erhebt er ſich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.**

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenſtände, von denen die Größe herrühret, erſt jeder beſonders mit einigem Gepränge vors Geſicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon ſehen läßt. So iſt Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des 5ten Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr ſo angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; ſie auf Wagen, er zu Fuße“ u. ſ. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu laſſen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Geſicht zu faſſen, und uns in große Erwartung zu ſetzen, beſchreibet erſt umſtändlich und mit merklicher Veranſtaltung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Tydeus Sohn, gab itzt Pallas Athene Kühnheit und Muth“ u. ſ. w. Nachdem wir dieſen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und ſeinethalben in große Erwartung geſetzt worden, läßt er nun ſeine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewiſſer Dares — Dieſer hatte zwey Söhne“ u. ſ. w.

Von dieſer Pracht in dem Vortrag iſt die, welcher in der Materie ſelbſt liegt, verſchieden. Der Inhalt der Rede bekommt ſeine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorſtellt, und darin übertreffen die redenden Künſte die übrigen alle. Welcher Mahler würde ſich unterſtehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verſtand und die Einbildungskraft nur faſſen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareſte Würkung der Pracht iſt Ehrfurcht, Bewunderung und Erſtaunen. Die ſchönen Künſte bedienen ſich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menſchen mit dieſen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politiſchen und gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten iſt die Pracht nothwendig; weil es wichtig iſt, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenſtände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlaſſet werden Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegenes hat: ſo iſt es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, iſt, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anläſſen gewiſſe beſtimmte und zu beſonderm Endzwek abzielende Vorſtellungen zu erweken ſucht: ſo muß man mit der Pracht dasjenige zu verbinden wiſſen, was dieſe beſondere Vorſtellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend iſt. Man lieſt in der Geſchichte der moſaiſchen Geſetzgebung, daß durch Donner und Blitz das Volk zu Anhörung des Geſetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorſtellungen, die man bey gewiſſen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe iſt bloßes Gepräng, das ſogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichſam erzwingen will, thut nur ſchlechte Würkung. In Venedig ſieht man eine Kirche, die den Namen Santa Maria Zobenigo hat, wo an der Außenſeite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk iſt. Dies iſt ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

(*) Von dem prächtigen Character, in Gebäuden, wird in den Unterſuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 117. gehandelt.

Präludiren; Präludium.

(Muſik.)

Die Organiſten pflegen in den Kirchen, ehe der Geſang angeht, auf der Orgel zu ſpielen, um dadurch die Verſammlung zur Anhörung des Geſanges vorzubereiten. Dieſes vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey ſpielt, Präludium genannt. So geſchieht es bisweilen auch bey Concerte, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf ſeinem Inſtrument präludirt. Da mir über dieſe Materie ein Aufſatz von einem ſehr geſchikten Virtuoſen zugeſtellt worden, ſo will ich denſelben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren iſt hauptſächlichen nur in der Kirche gebräuchlich, und geſchieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmuſik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde ſingt. Im letztern Falle liegt dem Organiſten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuſpielen. Hat der Organiſt nun Zeit und Geſchiklichkeit, ſo fängt er mit einem Vorſpiel an, worin in einem der Kirche anſtändigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemein-

de

de zu der Gemüthsfaſſung vorbereitet wird, worein das Lied ſie ſetzen ſoll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieſelbe mit Sätzen aus dem Vorſpiel. Dieſes erfodert nun große Einſichten und Fertigkeit in die Verſetzungen der Contrapunkte, ohne welches der Organiſt die Verbindung ſeines Vorſpiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkſtelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verſchiedene Stüke machen, oder abgedroſchene Sätze hören laſſen, die ſich zu jedem Vorſpiele, und zu jedem Chorale ſchiken, welches unangenehm iſt.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf dieſe Art, ob ſie gleich die gewöhnlichſte und die ſchiklichſte iſt, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organiſten ſelten geſehen wird. Alle mögliche Künſteleyen, die über einen Chroral zu machen ſind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla ſtretta, wo alle Verſe der ganzen Strophe ſich zu gleicher Zeit hören laſſen, u. ſ. w. durchführt,) können zu Präludien dienen, wenn der Organiſt die Geſchiklichkeit dazu hat, oder wenn er ſie auch vorher aufgeſetzet, und auswendig gelernet hat. So hat Joh Seb. Bach den Choral: **Vom Himmel hoch da komm ich her** ꝛc. mit canoniſchen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunſt ſchwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die alle zu Präludien geſchikt ſind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den dieſe Gattung von Compoſition verurſacht, nicht ſonderlich ſchmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich ſind.

„Die Präludien vor Kirchenmuſiken dienen auch dazu, daß die Inſtrumentiſten Gelegenheiten haben, ihre Inſtrumente zu ſtimmen: daher muß der Organiſt, wenn die Orgel im Cammerton geſtimmt iſt, ſich ſo lange in D dur aufhalten, bis alle Inſtrumente geſtimmt ſind, weil dieſe Tonart dazu am geſchikteſten iſt, und dann durch wohlgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmuſik anfängt. Das Geräuſch der Inſtrumente bey ſolchen Präludien iſt Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruk gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Muſiken zu präludiren, iſt nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden iſt dieſem Inſtrument am natürlichſten.

„Unangenehm iſt es, wenn vor einer aufzuführenden Muſik jeder auf ſeinem Inſtrumente präludirt, oder ſich in Paſſagen übt. Wer in einem Lande iſt, wo dieſe üble Gewohnheit eingeriſſen iſt, muß ſich das Vergnügen, das ihm die Anhörung einer guten Muſik gewähren ſoll, durch tauſend Marter erkaufen. Daraus entſteht auch noch das Böſe, daß Niemand ſein Inſtrument rein ſtimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande iſt. Das allerübelſte dabey iſt, daß es gewiſſe Muſiken giebt, wo auch das fürtrefflichſte Präludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Muſik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen beſtimmten Charakter haben, und ſelten zu Vorſpielen geſchikt ſind. Oft

ſind es ganz ſtrenge, oft freyere Fugen, oft ſind ſie von einer taktloſen Phantaſie nur durch den Takt unterſchieden; oft auch iſt es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beſtändig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künſtliche Art modulirt wird ꝛc. Die beſten Präludien ſind ohnſtreitig die von Joh. Seb. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht.“

✲ ✲

L'art de préluder, p. Mr. Hotteterre, Par. 1722. 4. — — Auch hat J. A. Koberich, unter andern, 36 Vorſpiele, um die höchſt nöthige Präludirkunſt nach jetziger Methode leichtlich erlernen zu können,“ herausgegeben. S. übrigens die, bey dem Art. Fantaſie, angezeigten Schriften; und wegen mehreren Unterrichtes, die verſchiedenen Anweiſungen zum Generalbaß und die Lehrbücher von der Harmonie. — —

Preſto.

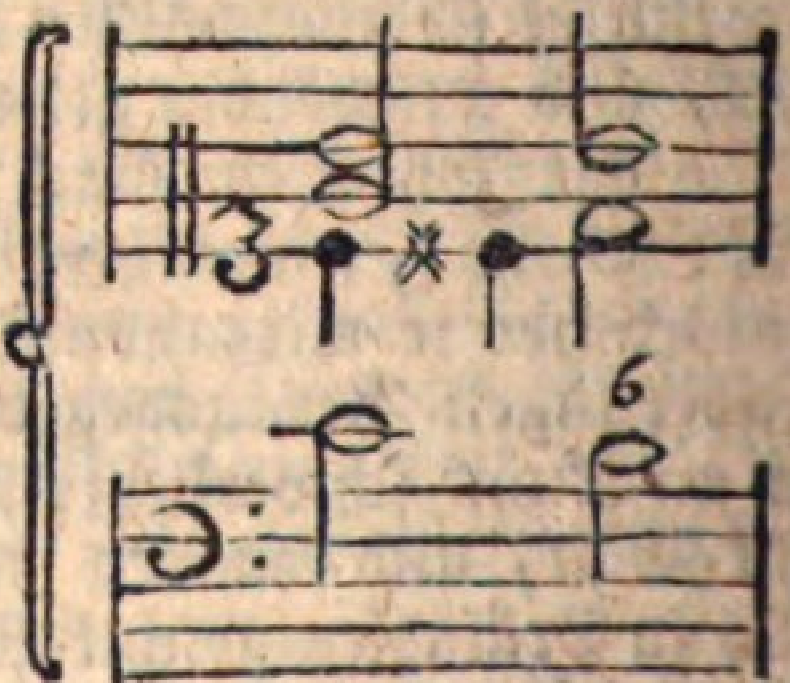
(Muſik.)

Dieſes italieniſche Wort wird den Tonſtüken vorgeſetzt, die eine ſehr ſchnelle Bewegung haben; der höchſte Grad des Schnellen aber wird durch Preſtiſſimo angedeutet. Weil in dem Preſto ganze Taktnoten ſehr geſchwind auf einander folgen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſe Bewegung nicht ſo kleine Takttheile verträgt, als die langſamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, ſie mit der ihnen zukommenden Geſchwindigkeit zu ſingen, oder zu ſpielen, theils weil ſie in der äuſſerſten Schnelligkeit, in der ſie vorbeygehen, keinen Eindruk machen könnten.

Prime.

(Muſik.)

Dieſes Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der ſtufenweis auf- oder abſteigenden Reihe von Intervallen den erſten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones iſt, an. Es geſchieht aber blos, um das Unſchikliche der Benennung zu vermeiden, daß dieſe Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf dieſe Octave ſtufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und ſelten, wie ſie eigentlich es ſind, None, Decime, Undecime genennt werden: ſo bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unſchiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es ſich ſchiket, in dieſen Redensarten das Prime, anſtatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdann die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieſes ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall ſey: denn es kommt in keinem Accord vor; ſondern dieſe Erhöhung geſchieht blos im Durchgang, um bey gewiſſen Fällen die Modulation zu begleiten



Profil.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort wird ſowol in der Mahlerey, als in der Baukunſt gebraucht. Wer einen Menſchen nur von der rechten oder linken Seite ſo ſieht, daß deſſen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenſtehenden bedekt wird, der ſieht den Umriß deſſelben, nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und dieſe Art der Anſicht iſt der geraden entgegengeſetzt, da man eine Perſon von Vorne anſieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollſtändig in das Auge fallen.

Hieraus verſteht man auch den Ausdruk, **Halb**- und **Dreyviertel Profil**; jener bedeutet die Anſicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieſer, wenn man noch etwa ein Viertel davon ſähe.

In der Baukunſt bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchſchnitt *); es ſey, daß ſie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines ſtehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorſtehenden Theile. In ſofern alſo die Zeichnung nur den äußerſten Seitenumriß eines ſtehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von ſeinen zwiſchen dieſen liegenden Theilen anzuzeigen, wird ſie ein Profil genennt. Wenn zum Beyſpiel in den Figuren der Artikel: **Attiſcher Säulenfuß**, und **Gebälke**, blos die Umriſſe blieben, alle Querſtriche aber ausgelöſcht würden, ſo würden dieſe Zeichnungen die Profile des attiſchen Säulenfußes und eines joniſchen Gebälkes vorſtellen.

*) S. Durchſchnitt.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichſten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältniſſe unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unſtreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen; und an den Profilen der Geſimſe und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeiſter ein empfindſames Auge für gute Verhältniſſe habe, oder nicht *). Es iſt daher angehenden Baumeiſtern ſehr zu rathen, daß ſie ſich in aufmerkſamer Betrachtung der Profile der berühmteſten Meiſter ſehr fleißig üben, auch andere von ſchlechten Baumeiſtern dagegen halten, um ihr Auge an die beſten Verhältniſſe zu gewöhnen.

Prologus.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuſchauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben ſie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über den Inhalt und die Beſchaffenheit des Stüks ſagen, und ſeine Prologen ſind durchgehends ſehr luſtig. Bisweilen aber fallen ſie ſtark ins Poſſenhafte. Terenz iſt meiſt ernſthaft, und vertheidiget ſich, oder ſein Stük in dem Prologus. Ariſtophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerſpielen der Alten finden wir keine eigentliche Prologen. Ariſtoteles aber ſpricht von dem Prologus des Trauerſpiels, als von einem weſentli-

*) S. Glieder.

chen Theil deſſelben; aber er verſteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateiniſchen Comödie ſind. Euripides hat zwar ſeinen Trauerſpielen keine förmliche Prologen vorhergehen laſſen, öfters aber vertritt die erſte Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerſpiels dem Zuhörer zur Nachricht geſagt wird. Und da dieſe Auftritte eigentlich ſchon zur Handlung ſelbſt gehören, ſo ſind ſie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der engliſchen Schaubühne iſt es gewöhnlich, daß jedes Drama ſeinen beſondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfaſſers macht, um die Zuſchauer in gute Geſinnungen für ihn, oder für ſein Werk zu ſetzen. Auf der deutſchen und franzöſiſchen Bühne ſind die Prologen unbekannt.

* *

Von den Prologen handeln: Aubignac, im 1ten Kap. des 3ten Buches ſ. Prat. du Theatre, S. 143. Ausg. v. 1715. — X. Quadrio, im 1ten Th. des 3ten Bds. S 317. und im 2ten Th. eben dieſes Bandes, S. 157 ſ. Storia e Rag. — Cailhava, im 6ten Kap. des 1ten Buches ſ. Art. de la Comedie, Bd. 1. S. 117, Ausg. v. 1772. — C. F. Cramer (Ueber den Prolog, Leipz. 1776. 8. und im 1ten Jahrg. ſ. Magazines der Muſik, S. 608, — Auch gehört hieher noch das 1te St. der Leſſingſchen Dramaturgie — und das engliſche Schriftchen; On the Prol. and Epilogues not delivered, Lond. 1768. 8. — —

Sammlungen von Prologen: Nuovo Prato di Prologhi di Giov. D. Lombardo . . . Ven. 1606. 4. (Es ſind deren 63 aber nur 2 in Verſen.) — — The Court of Theſpis, L. 1770. 8. — Juvenile Roſcius, or Spouter's Amuſement, a Collect. of Prolog. and Epil. 1770. 12. — Collect. of Engl. Prol. and Epil. beginning with Shakeſpear and ending with Garrik, 17 9. 12. 4 Bde. — Theatr. Bouquet of Prol. and Epil. 1780. 12. — The Theſpian Oracle, cont. the neweſt Prol. and Epil. 1791. 8. — The neweſt Theſpian Oracle . . . . 1791. 8. — — Sammlung theatral. Gedichte, Leipz. 1777. 8. Auch finden ſich deren in den Theateralmanachen von den H. H Claudius, Engel, Ramler, u. a. m. — Im Spaniſchen führen ſolche den Nahmen Loa; und Ramon de la Cruz hat die beſſern geſchrieben —

Uebrigens iſt es bekannt genug, daß das, was bey den Griechen eigentlich der Prologus hieß, auf dem neuern Theater nicht mehr ſo heißt. Indeſſen kannten jene denn doch auch den neuern Prolog; die erſte Scene des erſten Aktes mehrerer Stücke des Euripides könnte wegfallen, ohne daß das Stück dadurch verſtümmelt würde; und was iſt ſie alſo ſonſt, als ein eigentlicher Prolog? Ueberhaupt hätte die Geſchichte des Prologs wohl eine ausführlichere Unterſuchung verdient, als ſie hier erhalten hat. Auf dem franzöſiſchen Theater, z. B. fanden, bis zu den Zeiten des Corneille und Moliere, ſolche faſt allgemein Statt; und noch der Amphitrion des letztern hat deren einen. Die ältern italieniſchen Trauerſpiele, und mehrere Luſtſpiele haben deren öfters. Und, wenn die deutſchen einzelen Stücke deren gleich nicht beſitzen: ſo werden doch auch auf unſerm Theater Prologen gehalten. —

Proſa; Proſaiſch.

(Redende Künſte)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein beſtimmtes Sylben-

maaß, noch metriſche Einſchnitte hat, Proſa *); und dennoch ſcheinet es, daß der Charakter des proſaiſchen Vortrages nicht blos hievon abhange; weil man auch gewiſſe Verſe proſaiſch, und einen gewiſſen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetiſch nennt. Die proſaiſche Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechaniſchen, das in dem Mangel des nach einer beſtimmten Regel abgemeſſenen Ganges beſteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdruks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzele Wörter und Redensarten, die dem proſaiſchen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten ſind. Werden dieſe in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlet, gebrauchet: ſo nennt man die Proſa poetiſch; fehlen ſie aber dem Vortrage in Verſen, ſo werden dieſe proſaiſch genennt.

Es iſt bereits in andern Artikeln gezeiget worden **), worin das Poetiſche der Sprache, in ſofern es vom Sylbenmaaß unabhänglich iſt, beſtehe, und daraus läßt ſich auch der innere Charakter der Proſa beſtimmen. Doch iſt dabey zu merken, daß einzele, hier und da etwa vorkommende poetiſche Redensarten und Wendungen die Proſa noch nicht poetiſch, noch weniger proſaiſche Wendungen die Poeſie proſaiſch machen. Man braucht dieſe Ausdrüke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieſer Charaktere herrſchend iſt.

Die poetiſche Proſa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, ſind ein Einfall der neueren Zeit; und es iſt verſchiedentlich darüber geſtritten worden, ob irgend einem proſaiſchen Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Itzt iſt die Frage faſt durchgehends entſchieden, und Niemand weigert ſich, unſern Geßner, deſſen Werke faſt durchgehnds in Proſa geſchrieben ſind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem ſchönſten proſaiſchen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verſes deſto lebhafter, je ſchöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge ſind, davor ſich jeder in den redenden Künſten ſorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem proſaiſchen Ton in dem Gedicht, und vor dem poetiſchen in der gemeinen Rede. Jenes iſt dem Charakter des Gedichtes ſo ſehr entgegen, daß auch im proſaiſchen Gedichte ſelbſt der proſaiſche Ton ganz widrig wäre: dieſes widerſpricht dem Charakter der gemeinen Rede eben ſo, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derſelben nach feſtlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeſchmakte Pedanterie iſt, wenn man in den Reden über Geſchäffte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges, ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wiſſenſchaftlichen gelehrten Vortrag eigen ſind: ſo iſt es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetiſche Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenſchreiber einmiſcht: ein Fehler, in den junge,

*) S. Sylbenmaaß; Metriſch.
**) S. Poetiſch; Ton.

für die Sprache der Romane zu ſehr eingenommene Perſonen des ſchönen Geſchlechts nicht ſelten fallen. Dieſes iſt aber gerade der Fall junger Schriftſteller, die ihren proſaiſchen Vortrag hier und da mit poetiſchen Schönheiten ausſchmüken. Höchſt anſtößig iſt dieſes vornehmlich in dem Dialog der dramatiſchen Werke, der dadurch ſeine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieſer Gelegenheit unſre Kunſtrichter auf dieſe Fehler, die nicht ſelten begangen werden, beſonders aufmerkſam zu machen, damit ſie ſich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegenſetzen *). Es iſt für die Dichtkunſt ſehr wichtig, daß ſie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat ſie kein anderes Mittel, ſich über die gemeine Proſa zu erheben, und die Aufmerkſamkeit der Leſer in der gehörigen Spannung zu erheben, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und oft blos den Gebrauch gewiſſer Worte, die eben deswegen, weil ſie in der gemeinen Sprache unerhört ſind, einen poetiſchen Charakter haben. Sollten dieſe Mittel auch in dem ſonſt unpoetiſchen Vortrag gewöhnlich werden, ſo würde der Dichter ſich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es iſt freylich nicht möglich, die Gränzen, wo ſich das Proſaiſche des Vortrages von dem Poetiſchen ſcheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber in etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn ſie von der einen oder der andern Seite überſchritten werden. Wenn alſo die Kunſtrichter dergleichen Ausſchweifungen über die Gränzen gehörig rügen, ſo gewöhnen ſich die Schriftſteller, die ſich derſelben ſchuldig gemacht haben, zum ſorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geſchärft wird, um ſolche Fehler künftig zu vermeiden.

Verſchiedene Kunſtrichter haben angemerkt, daß es ſchwerer ſey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Proſa, als in einer durchaus guten poetiſchen Sprache zu ſchreiben. Dieſes ſcheinet dadurch beſtätiget zu werden, daß bey mehrern Völkern, ſo wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunſt weit früher eine gewiſſe Vollkommenheit erreicht hat, als die Proſa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der ſchnellwürkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verſtandes iſt, deſſen Würkungen langſamer und bedächtlicher ſind. Es iſt eben der Fall, der zwiſchen den ſchönen Künſten und den Wiſſenſchaften den ſehr merklichen Unterſchied hervorbringt, daß jene oft ſehr ſchnell, dieſe durch ein ungemein langſames Wachsthum zur Vollkommenheit empor ſteigen.

* *

Der Grund, welchen Hr. Sulzer von der frühern Ausbildung der poetiſchen vor der proſaiſchen Sprache angiebt, ſcheint nicht der wahre zu ſeyn, und dieſer tiefer, in dem Urſprunge der Sprache ſelbſt, zu liegen. Man ſehe hierüber Hrn. Herders Abhandlung über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — —

*) Man ſehe einige gute Erinnerungen hierüber in der „Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften,“ im erſten Stük des 10ten Bandes auf der 108ten Seite.

Auſſer den, bey den Artikeln Ausdruk, Poetiſch u. d. m angeführten Schriften, gehört noch eine, in dem 2ten Bande der Memoirs of the Liter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. befindliche Abhandlung: On the Nature and eſſential Character of Poetry, as diſtinguiſhed from Proſe, von D. Barnes. — —

Proſodie.
(Dichtkunſt.)

Unter dieſem Worte verſteht man gegenwärtig den Theil der grammatiſchen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beſchaffenheit der daraus entſtehenden Sylbenfüße, hauptſächlich für den mechaniſchen Bau der Verſe, beſtimmt. Vor vierzig Jahren ſchien die Proſodie der deutſchen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter ſchränkten ſich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meiſtens nur aus einer Art Sylbenfüßen beſtunden. Von dieſen ſelbſt brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechiſchen und lateiniſchen Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, dieſe Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör ſchien hinlänglich, dieſe Füße gehörig zu erkennen und zu unterſcheiden. Man ſah zwar wol, daß die deutſche Proſodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechiſchen oder lateiniſchen beſtimmte; aber der Unterſchied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verſchiedene lyriſche Sylbenmaaße der Alten in die deutſche Dichtkunſt einzuführen, entſtunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über dieſe Materie nicht weitläuftig einlaſſen kann, begnüge ich mich, den Leſer auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene proſodiſche Schriften zu verweiſen *).

Ich geſtehe, daß ich über keinen in die Dichtkunſt einſchlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu ſagen, als über dieſen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Proſodie der Alten nur auf einem Grundſatz beruhete: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, ſo wie noch gegenwärtig in der Muſik die Geltung der Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumeſſen ſeyen. Dieſem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die ſogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in beſondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Dieſe waren ihrer Dauer nach gerade halb ſo lang, als jene; beyde Arten unterſchieden ſich gerade ſo, wie in der Muſik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Proſodie der Alten gründete ſich auf dieſe Geltung der Sylben, und die mechaniſche Richtigkeit des Verſes kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmeſſung des Takts in der Muſik iſt.

So einfach ſcheinet unſere Proſodie nicht zu ſeyn; denn ſie ſcheinet ihre Elemente nicht blos von

*) Oeſts Verſuch einer critiſchen Proſodie — Frankfurt am Mayn 1765. 8. — Ueber die deutſche Tonmeſſung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Drukorts.

der Geltung, ſondern auch von dem Accent oder dem Nachdruk herzunehmen; ſo wie in der Muſik eine lange Note im Aufſchlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches ſie im Niederſchlag hat, aber nicht von demſelben Nachdruk iſt, und in Abſicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederſchlag, für eine kurze melodiſche Sylbe gehalten wird. Unſere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz ſind, als lang; weil ſie in Abſicht auf den Nachdruk eine innerliche Schwere haben, wie man ſich in der Muſik ausdrükt. Außerdem läßt ſich auch ſchlechterdings nicht behaupten, daß unſere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaaße ſeyn, wie zum Beyſpiel alle Viertel- oder halbe Noten deſſelbigen Takts; ſo wie ſich dieſes auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonſetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Geſang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, ſie zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieſelbe Note wurde gebraucht, das, was wir jetzt eine Viertel- und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegende Sylbe hinlänglich beſtimmt. Wollten unſere Tonſetzer itzt eben ſo verfahren, ſo würde es ziemlich ſchlecht mit unſern Melodien ausſehen. Daher ſcheinet es mir, daß unſere Proſodie eine weit künſtlichere Sache ſey, als die griechiſche. Es iſt daher ſehr zu wünſchen, daß ein Dichter von ſo feinem Ohr, wie Klopſtok, oder Ramler, ſich der Mühe unterzöge, eine deutſche Proſodie zu ſchreiben. Vortreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopſtok bereits ans Licht geſtellt; aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundſätze des metriſchen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird ſchwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metriſchen und des Rhytmiſchen in dem Geſang völlig entwikelt ſeyn wird, woran bis itzt wenig gedacht worden, weil die Tonſetzer ſich blos auf ihr Gefühl verlaſſen, das freylich bey großen Meiſtern ſicher genug iſt. Eine auf ſolche Grundſätze gebaute Proſodie würde denn freylich nicht blos grammatiſch ſeyn, ſondern zugleich die völlige Theorie des poetiſchen Wolklanges enthalten. Einige ſehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unſrer Proſodie wird man in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, im erſten Stük des zehnten Bandes in der Recenſion der Ramleriſchen Oden, antreffen.

* *

Auſſer dem, von H. Sulzer angeführten Verſ. einer critiſchen Proſodie, von J. H. Oeſt, Frft. 1765. 8. und dem Schriftchen, Ueber die deutſche Tonmeſſung, (Dresden) 1766. 8. (von K. Chr. Kanzler) — gehören noch hieher: Chrſtn. Dan. Fiſchlins deutſche Proſodia, Stuttg. f. a. 8. — Conr. Dunkelbergs Vierſtufigte Lehrbahn zur deutſchen Proſodie, Nordhauſen 1703. 8. — Verſuch einer deutſchen Proſodie von K. P. Moritz, Berl. 1786. 8. — S. übrigens die, bey den Art. Accent, Rhythmus und Wohlklang angeführten Schriften. — —

Provenzaliſche Dichter.

Sind Dichter, die im zwölften und dreyzehnten Jahrhundert in der provenzaliſchen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt ſind, und

wie

wie es ſcheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geſchmak und die Ausbreitung der deutſchen Poeſie in dem ſogenannten ſchwäbiſchen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen ſie, daß ihrer hier beſonders erwähnt werde. Folgender Aufſatz über dieſe Materie iſt von unſerm **Bodmer**, der ehedem dieſem Theile der poetiſchen Geſchichte beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet hat.

„Die provenzaliſche Sprache, die in Provence und Languedoc von der lateiniſchen des Pöbels entſtanden, wie die italiäniſche in Italien, und die franzöſiſche in Orleans, die alle drey von einander unterſchieden ſind, hat zuerſt Scribenten gehabt, die ihr eine gewiſſe befeſtigte Geſtalt gegeben, und in derſelben Werke geſchrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Luſt ihrer Zeitgenoſſen geweſen ſind. Wiewol wir die Geſchichte dieſer Scribenten, die der Mönch von den Inſeln Hieres geſchrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Ceſari beſorget hat, nicht mehr haben, ſo ſind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von Noſtradame, ein Bruder des Propheten, aus denſelben zuſammengeleſen hat: und es ſind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derſelben das nöthige Licht geben. Es iſt dieſelbe, die im Ciro de Piſtoia, **Guido Cavalcante** und in den erſten Poeten Italiens herrſchte, die ihre Poeſie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet ſich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat ſeine Dame, die ihm gebietet, und der er mit einer gewiſſenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavaliern, und von Damen, in welchen die Gewiſſensfragen der Liebe mit der pünktlichſten Sorgfalt unterſucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beſtändigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die **Aventüre** that ihnen die Dienſte der Muſen, und der heilige **Gral** verſah ſie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an ſittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menſchliche Grundſätze gebaut, und mit feinem Witz ausgebildet ſind. Es iſt eine ſolche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzaliſchen und der alten ſchwäbiſchen Poeſie, daß es ganz glaublich wird, zwiſchen den Poeten beyder Nationen ſey ein genauer Umgang geweſen. Die Poeſie und die Sprache haben mit dem vierzehnten Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Syſtems von der Ritterſchaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiäniſchen Sprache, mittelſt der vortrefflichen Scribenten in derſelben — beförderten ihren Untergang.“

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten finden ſich bey dem Artikel Dichter.

Punkt; Punktiren.

(Kupferſtecherkunſt.)

Der Kupferſtecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferſtich zu bringen: entweder thut ers durch Striche, oder

oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedient er ſich blos der einen, oder der andern Art; am öfterſten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten ſtark gehalten werden ſoll, wird am beſten bearbeitet; was fein, weich, und mit den ſanfteſten Schatten gleichſam nur angeflogen ſeyn ſoll, wird am leichteſten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferſtecher die Geſichter, und überhaupt das Nakende, beſonders wenn nur ſchwache Schatten darauf ſind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieſes Punktiren iſt alſo eine Art Miniaturſtrich. Es ſcheinet aber, daß die größten Kupferſtecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da ſie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die ſchwachen Schatten hier und da zu verſtärken, und ihre Hauptſorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, ſondern das Ganze blos punktirt iſt, wodurch ſie überhaupt ſehr ſanft werden, ob es ihnen ſonſt gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem franzöſiſchen Kupferſtecher **J. Morin**. Bekannt ſind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeſchlagenen Stüke des **J. Lutma**, unter die er ſelbſt die Worte opus mallei geſetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeſchlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, ſo wie auch die Miniaturmahler entweder durch blos runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Einigermaaßen iſt auch die ſo genannte ſchwarze Kunſt eine Kupferſtecherey durch irreguläre Punkte.

(*) Ueber das Punktiren giebt nähern Unterricht, das Werk des Abr. Boſſe, De la manière de graver S. 76. Ausg. 1758. — Ueber die ganz punctirten Blätter ſ. den Art. Kupferſtecherkunſt.

Punkt; Punktirte Note.

(Muſik.)

Wenn ein Tonſetzer die Geltung einer gewiſſen Art Noten, ſie ſeyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten laſſen, ſo ſetzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieſes heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, ſo daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie ſchon im Artikel **Ouvertüre** erinnert worden.

Q.

Quaderwerk.

(Baukunſt.)

So nennt man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſind, oder doch ſo ausſehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können ſo mit Kalk abgepuzt werden, daß ſie wie aus Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſcheinen. Aber die tiefen Fugen müſſen ſchon in die gebrannten Steine eingehauen ſeyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude ſehr hoch iſt, an dem ganzen unterſten Geſchoß, giebt ihm das Anſehen einer großen Feſtigkeit. Soll das Gebäude ſehr maßiv und doch prächtig ſeyn, ſo kann man über ein Geſchoß von Quaderwerk ein Geſchoß von doriſcher Ordnung machen. Nach dieſer Art iſt das ſehr maßive, dabey prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona iſt die ganze unterſte Ordnung von Quaderwerk, und nimmt ſich gut aus. Die katholiſche Kirche in Berlin, ein feines ſchönes Gebäude, iſt von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von joniſcher Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwiſchen den Säulen, ſticht nicht zu ſtark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Muſik.)

Ein Intervall von vier diatoniſchen Stufen, davon zwey ganze Töne ſind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieſer Anzahl diatoniſcher Stufen kommt ſein Name, der ſoviel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entſteht durch die harmoniſche, oder arithmetiſche Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwiſchen zwey gleichſtarke und gleichgeſpannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmoniſch mittlere *), von acht Fuß ſetzet, ſo klinget dieſe gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdann klinget die obere, gegen dieſe mittlere, die Quarte. Setzet man aber zwiſchen die Sayten 12 und 6 eine arithmetiſch mittlere 9: ſo klinget ſie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr die Quinte. Hieraus verſteht man, was die ältern Tonlehrer ſagen wollen, wenn ſie ſagen, durch die Quinte werde die Octave harmoniſch, durch die Quarte arithmetiſch getheilt.

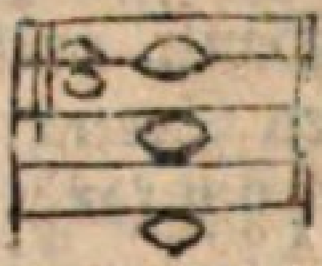
Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton iſt nach der Länge der Sayten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der

*) S. Harmoniſch.

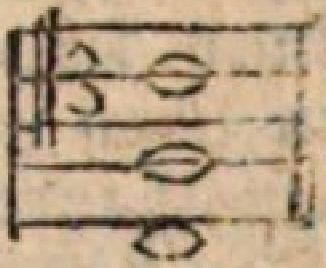
der heutigen Muſik die einmal geſtimmte diatoniſche Tonleiter für jeden Grundton beybehält, ſo hat die Quarte auch nicht immer dieſes reine Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unſrer Tabelle der Intervalle *) ihre verſchiedenen Verhältniſſe ſehen, wenn ſie vollkommen klein, oder übermäßig iſt. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der **Tritonus** genennt wird, kommt unten an ſeinem Ort ein beſonderer Artikel vor; ſie iſt eine Diſſonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältniſſen ſich nicht weit von 3 Viertel entfernen. Hieraus läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm conſonirendes Intervall, und das nächſte an Annehmlichkeit nach der Quinte ſey. Dafür iſt ſie auch von den Alten ohne Ausnahme, immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die beſten neuern Harmoniſten, ſie meiſtentheils als eine Diſſonanz behalten, und eben den vorſichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflöſung unterwerfen, als die unzweifelhafteſten Diſſonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich wie Conſonanzen behandelt werden, ſo iſt daher unter den Tonlehren, die die wahren Gründe dieſes anſcheinenden Widerſpruchs nicht einzuſehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entſtanden, ob dieſes Intervall müſſe den Conſonanzen oder Diſſonanzen zugezählt werden. Und dieſer Streit iſt bey vielen bis auf dieſe Stunde nicht entſchieden.

Und doch ſcheinet die Auflöſung dieſes paradoxen Satzes, daß die Quarte bald conſonirend, bald diſſonirend ſey, eben nicht ſehr ſchwer. Alle ältere Tonlehrer ſagen, die Quarte conſonire, wenn ſie aus der harmoniſchen Theilung der Octave entſtehe, und diſſonire, wenn ſie aus der arithmetiſchen entſtehe. Andre drüken dieſes ſo aus: die Quarte diſſonire gegen die Tonica, hingegen conſonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica ſey. Beyde Arten des Ausdruks ſagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man ſagte, dieſer Accord



klinge gut, u. folgender



klinge nicht gut. Dieſes empfindet jedes Ohr.

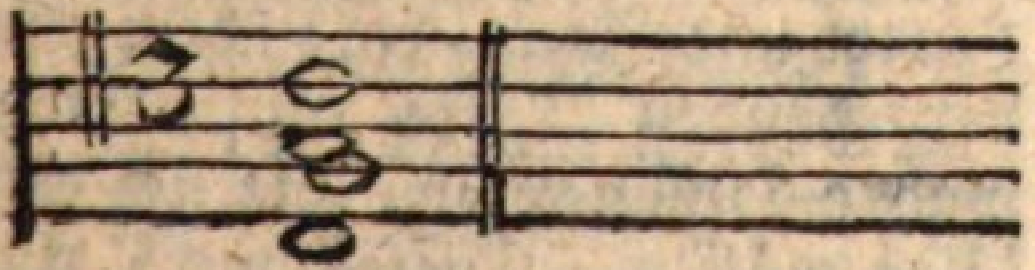
In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenſchein zeiget. Aber im erſten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt ſich das Räthſel leicht auflöſen.

Man geſteht, daß im erſten Accord alles conſonirend iſt. Nun laſſe man den unterſten Ton weg, ſo höret man eine reine und wol conſonirende Quarte. Im andern Accord laſſe man den oberſten Ton weg, ſo höret man gerade daſſelbe Intervall, als im erſten Accord, von dem der unterſte Ton weggelaſſen worden, nur mit dem Unterſchied, daß itzt beyde Töne

*) S. Intervall.

tiefer ſind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im Syſtem nehme, dieſes ändert ſeine conſonirende oder diſſonirende Natur, nach aller Menſchen Geſtändniß, nicht. Hieraus iſt alſo offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abſtehen, für ſich allein, ohne Rükſicht auf einen dritten, betrachtet, würklich conſoniren. Demnach iſt das Intervall der Quarte, an ſich betrachtet, unſtreitig eine Conſonanz, und ſie iſt es noch mehr, als die große Terz.

Warum diſſonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, beſonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeſchlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Diſſonanz, nämlich die Quarte genommen hat. Sobald man einen Ton und deſſen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, ſo will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; beſonders höret es die Quinte *) gleichſam leiſe mit, wenn ſie gleich nicht angeſchlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte ſtatt der Quinte zu hören, die freylich als die Unterſecunde der ſchon im Gehör liegenden Quinte mit ſich ſtark diſſonirt. Man muß ſich alſo den jenen zweyten Accord ſo vorſtellen, als wenn dieſe Töne zugleich angeſchlagen würden,



wobey das g nur ſehr ſachte klänge. Daß dieſer Accord diſſoniren müſſe, iſt ſehr klar.

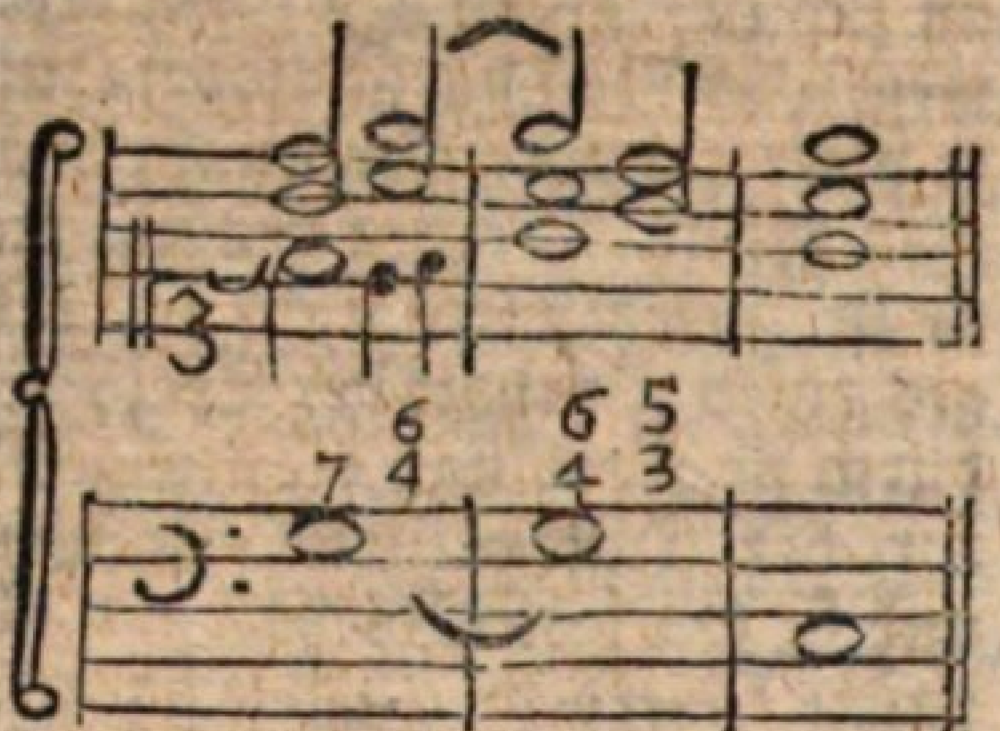
*) S. Klang.

Es iſt alſo klar, daß man die Quarte, ſo conſonirend ſie auch an ſich iſt, gegen den Grundton, wegen der Nachbarſchaft der Quinte nicht als eine Conſonanz brauchen könne. Daher braucht man ſie in dieſer Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch ſie allerdings die völlige Natur der Diſſonanzen annimmt, und ſo wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Dieſe ganz natürliche Auflöſung des Räthſels ſcheinet der ſcharfſinnige Philoſoph Des-Cartes ſchon angegeben zu haben, obgleich der Streit erſt nach ſeiner Zeit recht hitzig geführt worden iſt. Aber freylich bekümmern ſich die Tonſetzer ſelten um das, was ein Philoſoph ſagt *).

Aus dieſen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob ſie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle ſie eigentlich Quarta toni genennt wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem erſten Falle wird ſie diſſoniren; weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meiſtentheils auch deren Terz, einigermaaßen mit empfindet, da denn das würkliche Anſchlagen der Quarte nothwendig diſſoniren muß.

**) Haec (quarta) infeliciſſima eſt conſonantiarum omnium, nec unquam in cantilenis adhibetur, niſi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta ſit, quam tertia minor aut ſexta, *ſed quia tam vicina eſt quintae* et coram hujus ſuavitate tota illius gratia eveneſcat. Carteſii Compend. Muſices.

muß. Man ſtelle ſich folgenden Gang der Harmonie vor:

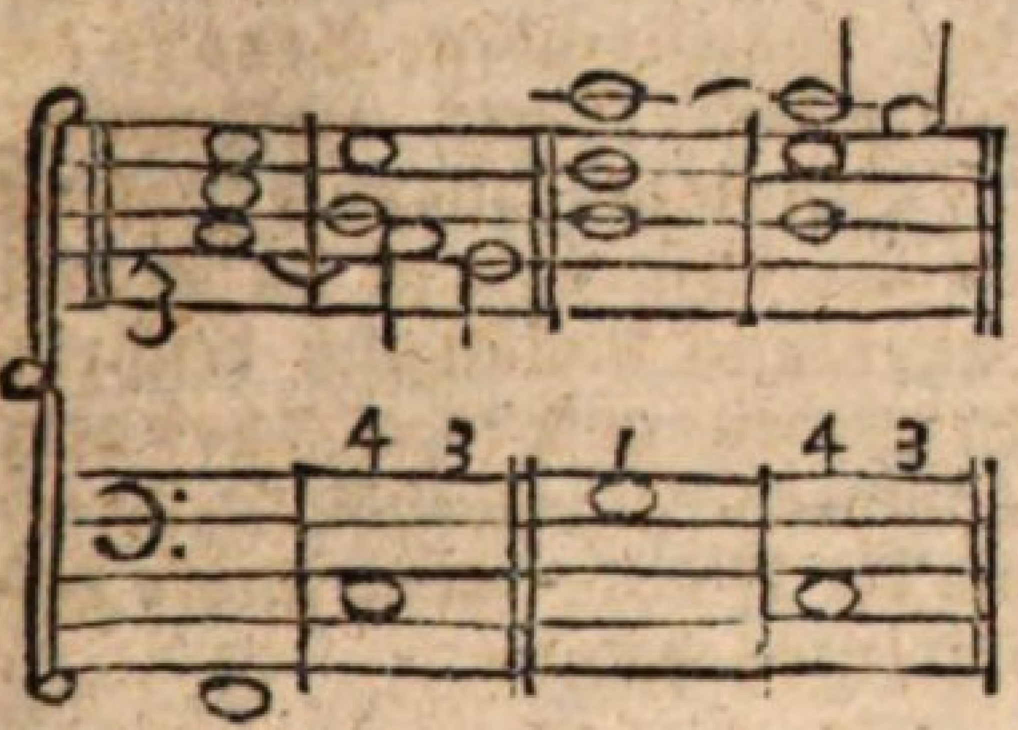


Auf den Niederſchlag des erſten der hier geſetzten Takte empfindet das Ohr den weſentlichen Septimenaccord auf G dergeſtalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erwekt wird. Bey dieſem Accord fühlt man alſo, daß auf die erſte Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müſſe, und von dieſer Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des erſten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieſes macht, daß man auch im Baſſe die Tonica C würklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Abſicht des Setzers etwas ſollte verzögert werden. Auf dieſe Weiſe machen die Töne der obern Stimme gegen den würklichen Baßton eine Quarte und zwey Sexten. Dieſe Quarte behält hier ihre conſonirende Natur gegen den würklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieſes Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen iſt, der nothwendig die Empfindung von d ausſchließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in ſeiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm ſein wahres Fundament, ſeine Tonica im Baſſe fehlet.

Nun vernimmt man beym Niederſchlag des zweyten Taktes im Baſſe wider den Ton G, und deſſen Octave im Tenor. Dieſes erwekt das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C (die man kurz vorher empfunden hat,) in ihre Dominante G. Hier iſt alſo der Baßton G als die Tonica anzuſehen, in welche ein halber Schluß geſchieht, und das Gehör wird nun von dieſer Tonica eingenommen, und empfindet einigermaaßen ſeine Quinte und Terz mit. Da aber anſtatt dieſer beyden Intervalle die Sexte und die Quarte würklich vernommen werden, ſo müſſen ſie nothwendig diſſoniren; denn nicht ſie, ſondern die Quinte und Terz des Grundtones ſind erwartet worden. Das Eintretten dieſer beyden Conſonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext u. Quart gehört werden, deſto lebhafter verlanget. Deswegen müſſen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes dieſe beyden Vorhalte, oder Diſſonanzen in ihre Conſonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertretten. Und nun iſt das Gehör befriediget, und vernimmt würklich, was es gewünſcht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier ſind alſo Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte conſonirten, wahre Diſſonanzen, die ſich auflöſen müſſen. Dieſes wird nun hinlänglich ſeyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

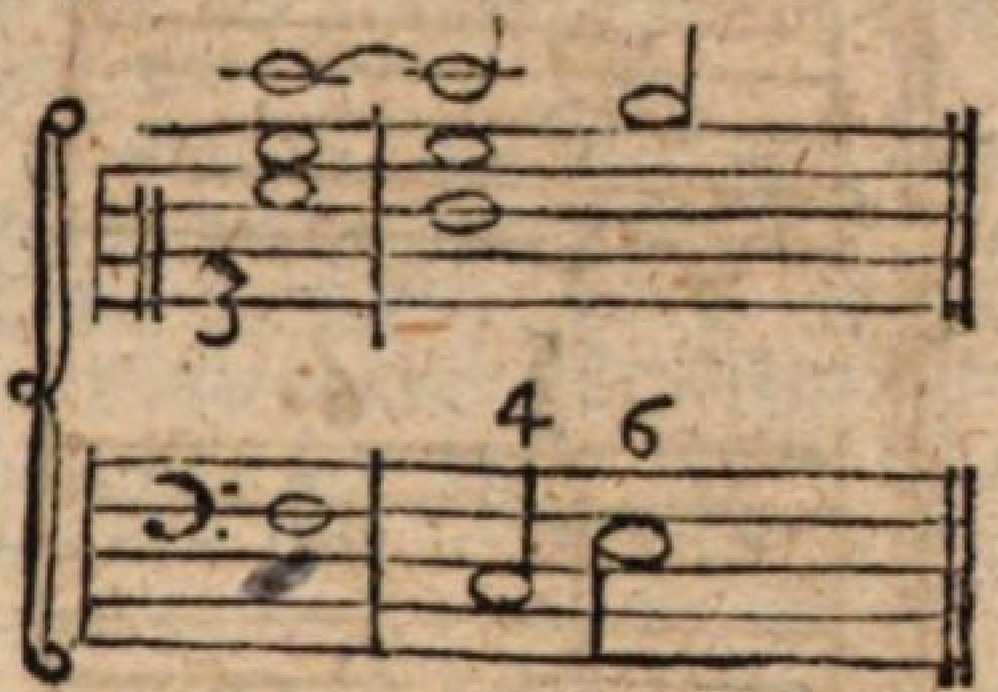
Da von dem Gebrauch der conſonirenden Quarte in dem nächſten Artikel beſonders geſprochen wird:

wird: ſo will ich hier fortfahren, blos von der diſſonirenden Quarte zu ſprechen So oft die Quarte zum Diſſoniren gebraucht wird, iſt ſie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle ſie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieſer Terz deſto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, ſo wie die andern Vorhalte *) auf die gute Taktzeit eintreten, vorher gelegen haben, und ordentlicher Weiſe auf derſelben Baßnote in ihre Conſonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung ſie erwekt hatte, wie an folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.



Dieſe Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den ſie vorbereitet wird, als ein conſonirendes, oder diſſonirendes Intervall vorkommen. Deswegen iſt die Art ihrer Vorbereitung keiner beſondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflöſung iſt zu merken, daß ſie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle ſie auf der guten Zeit des Takts einnimt, heruntertreten muß, daß ſie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Baſſe vorgenommen wird, durch dieſe Auflöſung zur Octave wird. Aber dieſe iſt doch im Grunde nichts anders, als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an deſſen Stelle im Baſſe ſeine Terz genommen worden, wie aus dieſem Beyſpiele deutlich erhellet:

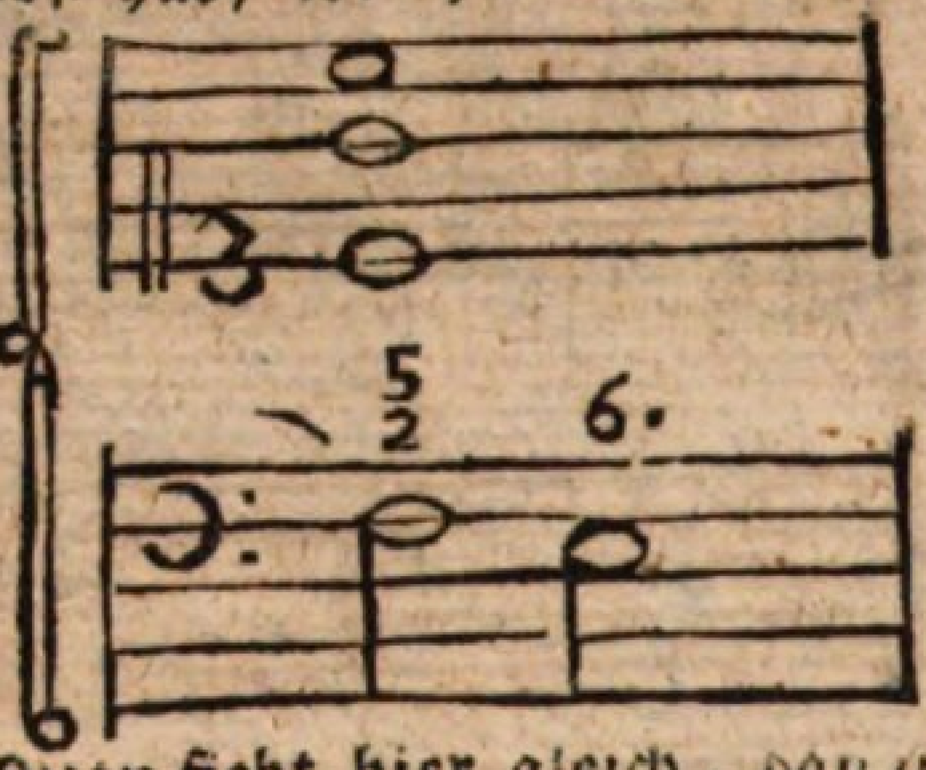


Hier geſchiehet ein Schluß nach C, die Quarte löſet ſich, wie es ſeyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieſer Schluß nach der Abſicht des Tonſetzers nicht in ſeiner völligen Vollkommenheit ſeyn ſollte, ſo hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, ſondern auf ſeiner ſchlechten Zeit die erſte Verwechslung ſeines Dreyklanges genommen, und E ſtatt C geſetzet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man dieſe Verwechslung des Grundtones im Baſſe gleich auf dem Niederſchlag vorgenommen, ſo wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte ſich in die Octave des Baſſes aufgelöſt: und eben ſo wäre ſie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederſchlag, wenn im Baſſe G ſtatt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte ſich in die Sexte aufgelöſet.

Noch in einer andern Geſtalt erſcheinet dieſe diſſonirende Quarte, wenn ſie durch Verſetzung aus einer Oberſtimme in den Baß kommt; da ſie, alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, deſſen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones iſt,

*) S. Vorhalt.

iſt, in welche ſich die Quarte aufgelöſt hat, wie hier:



Man ſieht hier gleich, daß im Baſſe eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones ſtehen ſollte, an deſſen Stelle im Niederſchlag ſeine Quarte, die vorher im Baſſe gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens iſt von dem melodiſchen Gebrauch der Quartenſprünge in dem Artikel Melodie geſprochen worden *). In Anſehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, iſt einige Vorſicht zu gebrauchen. Hierüber verweiſen wir den Leſer auf das, was Hr. Kirnberger deshalb angemerkt hat. **) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, iſt eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Diſſonanzen überhaupt angemerkt worden. †)

Daß die Quarte eine Conſonanz ſey, wird in der Schrift des Andr. Papius: De conſonantiis ſ. pro Diataſſeron, Lib. II. Antv. 1568 u. 1581. 8. behauptet. — Auch handeln von dieſer Materie: Joa. Alv. Frovo (Diſcurſos ſobre a perfeçaon do diatheſaron . . . Lisb. 1662. 4. — Joh. Stille (In der 2ten Quaeſt. Miſcell. Helmſt. 1646. 4.) — J. Mattheſon (Im 2ten Th. der dritten Eröfnung ſ. forſchenden Orcheſtre . . . Hamb. 1721. 12.) — S. auch J. Adlungs muſikaliſches Siebengeſtirn . . . Berlin, 1768. 8. Frage 2 u. f. — —

*) III. Theil.

**) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 5.

†) S. Diſſonanz I Th.

Quartſextenaccord.

(Muſik.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir allemal den conſonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges iſt, *) obgleich auch noch in andern und zwar diſſonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Geſtalt des Quartſextaccords und ſein Urſprung iſt im Artikel Dreyklang hinlänglich beſchrieben worden; auch erhellet aus dem nächſtvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts diſſonirendes habe.

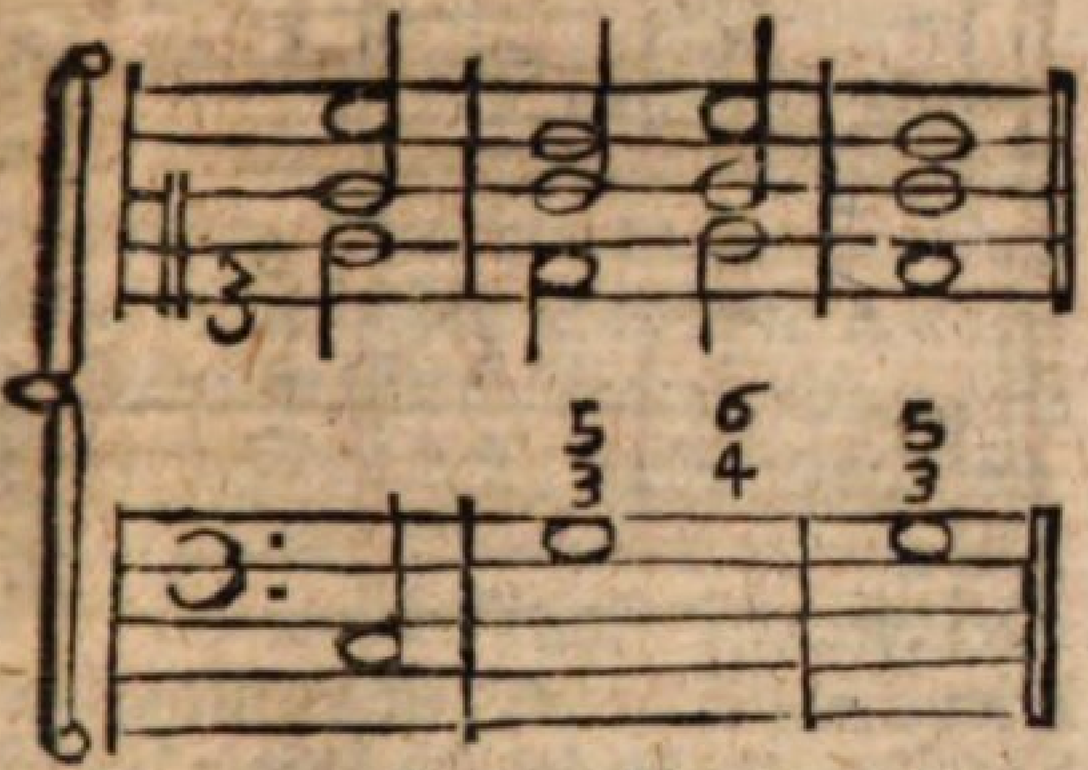
Hier müſſen wir zuvörderſt zeigen, wie dieſer Accord von den diſſonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterſcheiden ſey, weil es wichtig iſt, daß man ſie nicht miteinander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um dieſe Accorde von einander zu unterſcheiden.

Erſtlich kommen Quart und Sexte, wo ſie diſſonirende Vorhalte ſind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert; **) ſo oft man alſo, den Quartſextaccord auf der ſchlechten Taktzeit antrifft, iſt es der wahre conſonirende Quartſexaccord, wie folget:

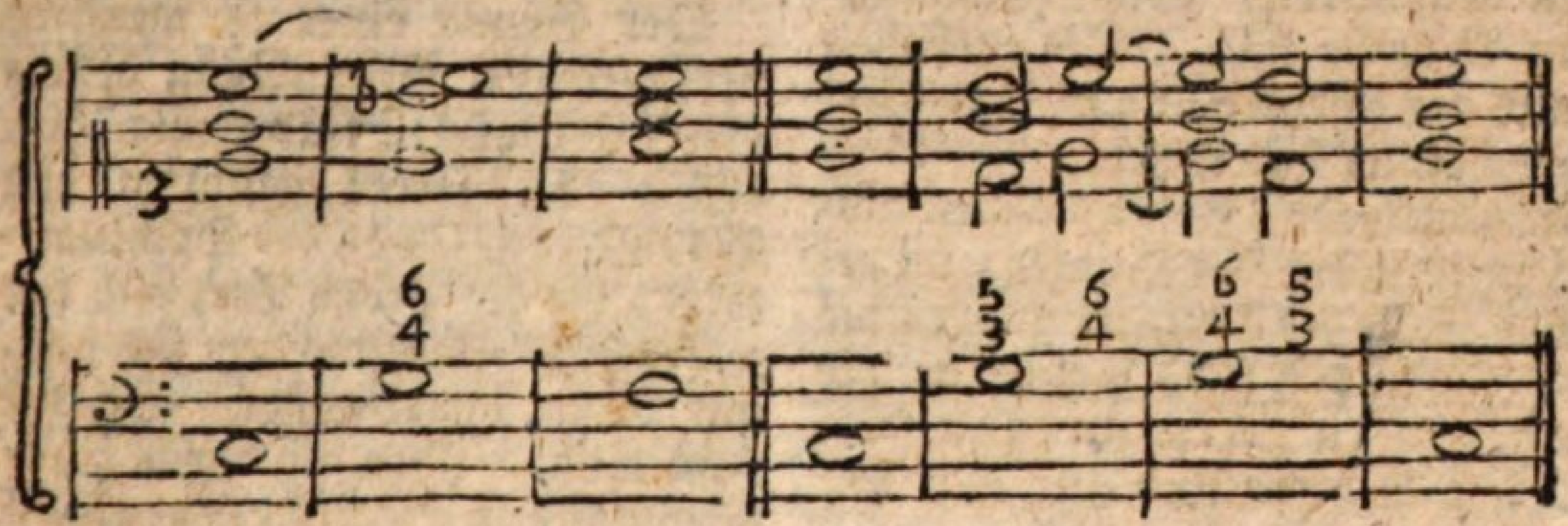
*) Dreyklang; Verwechslung.

**) S. Vorhalt.

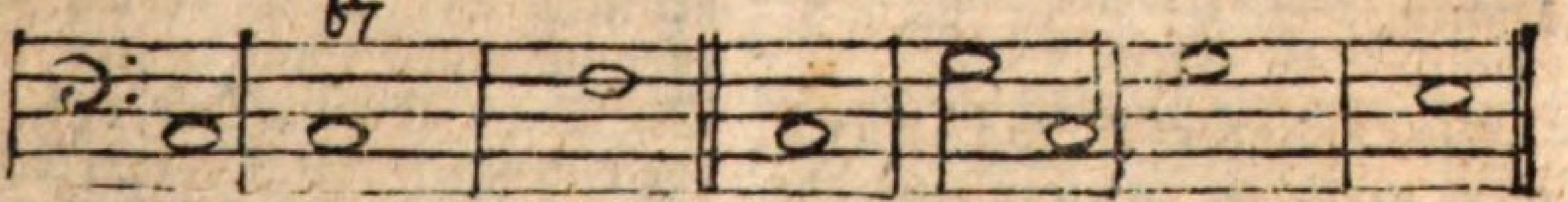


Im zweyten Takt geſchieht auf den Niederſchlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man dieſe wiederholen wollte, ſo wird ſogleich auf der zweyten Zeit des Taktes der Dreyklang auf G verlaſſen, und an ſeiner Statt wieder der Accord C in ſeiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier iſt alſo der Quartſextaccord conſonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quarte und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung deſſelben ſey. Im erſtern Falle iſt die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in dieſem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeſelle; dieſes aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones iſt. Folgende Beyſpiel werden dieſes erläutern:



Grundbaß:



In dem erſten Beyſpiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geſchähe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Taktes die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberſtehende Accord der wahre conſonirende Quartſextaccord ſey, dem die kleine Terz um ſo viel ſchiklicher beygefügt werden kann, da ſie die Septime des wahren Grundtones iſt, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

In dem zweyten Beyſpiel ſieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erſt eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung beſtätiget wird, darauf eine ganze in die Tonica ſelbſt. Alſo ſteht im Niederſchlag des zweyten Takts der Baßton für ſich als eine neue Tonica da, wird aber im Aufſchlag wieder verlaſſen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum iſt dieſer Quartſextaccord conſonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quar-

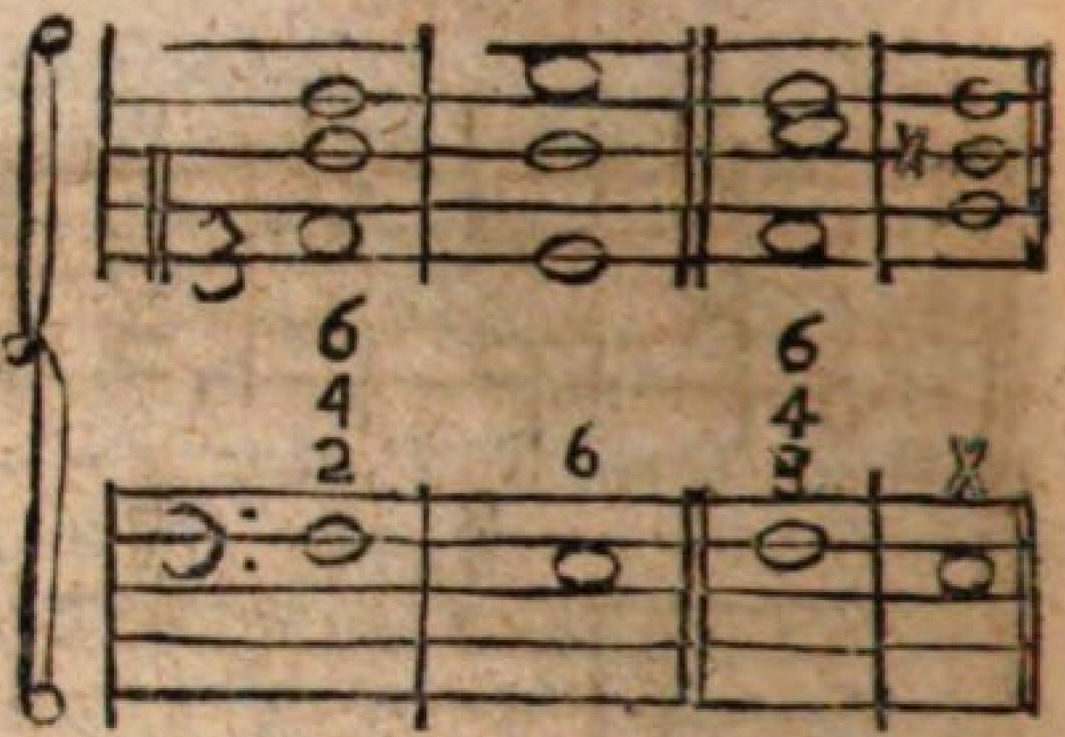
te ſtatt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerſtören würde. Im dritten Takt geſchieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum ſind Quart und Sexte hier Vorhalte, die ſich gleich in ihre Conſonanzen auflöſen Hier gieng es nun gar wol an, daß man ſtatt der Sexte bey der Quarte ſogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, den wahren Quartſextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte ſind, zu unterſcheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich dieſe beyden Intervalle darin conſoniren, doch diſſonirende Accorde ſind. Sie entſtehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des weſentlichen Septimenaccords, *) und haben insgemein neben der Quarte, im erſten Falle die Terz, im andern die Secunde bey ſich, welche da die eigentlichen Diſſonanzen ſind. Dieſe Accorde ſind alſo aus den Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ leicht zu kennen.

Eine beſondere Erwähnung aber verdienet der conſonirende Quartſextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entſteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erſcheinet wie der Tritonus, ob ſie gleich ſeine diſſonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern: **)

*) S. Septimenaccord.

**) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 59.



Hier kommt in beyden Beyſpielen dieſelbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im erſten Fall iſt ſie der wahre Tritonus, diſſonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Diſſonanz in der Auflöſung einen Grad über ſich treten; im andern Beyſpiel hingegen iſt ſie nur eine große Quarte, die keiner Auflöſung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer ſo merklich verſchiedenen Behandlung deſſelben Intervalls iſt klar genug. Im erſten Beyſpiel geſchieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die weſentliche Septime bey ſich hat, wie dieſes beym ganzen Schluß ſeyn muß. Nun iſt durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier iſt nun F die eigentliche Diſſonanz, darum tritt es auch einen Grad unter ſich. Der Ton h aber im Diſcant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Diſſonanz des Tritonus aufgelöſt worden, nicht frey fortſchreiten, ſondern muß, wie jede übermäßige Diſſonanz, nothwendig einen Grad über ſich treten, weil ſie das Subſemitonium der neuen Tonica iſt. Da ſie aber im zweyten Beyſpiel in ganz anderer Verbindung ſteht, bedarf ſie dort keiner Veränderung. Nämlich in dieſem zweyten Beyſpiel geſchieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber iſt im Baſſe, ſtatt des

Grund-

Grundtones H, ſeine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier iſt a die wahre Diſſonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in ſofern das h in der obern Stimme dagegen wie der Tritonus klingt. Darum treten auch dieſe beyden Töne einen Grad unter ſich; das h im Diskant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones, bedarf keiner Auflöſung, ſondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones, auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieſer Ausſchweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartſextaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über ſeinen Gebrauch zu machen. Dieſer Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterſcheidet ſich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklang nur durch den Baßton, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder conſonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, beſonders der auf der Tonica, nicht wol anders als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden, *) ſo giebt der Quartſextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu ſehr zu befriedigen, oder den Zuſammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er iſt alſo beſonders im Anfang eines Stüks, wo es nöthig iſt, daß zu genauer Beſtimmung der Tonart vorzüglich die ſogenannten weſentlichen Sayten gehöret werden, nützlich zu brauchen. Alſo dienet dieſer Accord zu Verlängerung einzeler melodiſcher Sätze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß verſetzt werden, nicht brauchen.

*) S. Dreyklang.

Was aber ſonſt über den Gebrauch und die Behandlung dieſes Accords zu ſagen wäre, iſt in Herrn Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes *) ſo vollſtändig angezeiget, daß es überflüßig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wiſſenſchaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieſes Werk vor allen andern nöthig hat.

Quartet; Quatuor.

(Muſik)

Das erſte dieſer beyden Wörter bezeichnet ein Singeſtük von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenſtüken, auch in Opern vorkommen. Was das Duett für zwey Stimmen iſt, das iſt das Quartet für viere. Das andre Wort wird zur Benennung der Inſtrumentalſtüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Baſſe, der, wenigſtens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in dieſen Stüken drey oder vier Hauptmelodien ſind, deren jede ihren guten Geſang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, ſo iſt dieſes eine der allerſchwerſten Arten der Tonſtüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meiſter. Die Stimmen müſſen verſchieden ſeyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen. Da keine Stimme

*) S. 50 u. ff.

Stimme über die andere herrſchen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können: ſo müſſen ſie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechſeln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrſcht, ſo müſſen die andern doch eine gefällige und zuſammenhangende Melodie behalten Die Nachahmungen ſind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verſchiedenheit der Stimmen nothwendig entweder einen gar zu ſehr einfachen Geſang, dergleichen die vierſtimmigen Chorale ſind, erfoderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pauſiret eine Stimme, ſo muß ſie nicht als eine begleitende Stimme, ſondern als eine vor ſich beſtehende Melodie wieder eintreten. Es verſtehet ſich von ſelbſt, daß der Satz dabey vollkommen rein ſeyn müſſe. Man kann ohne Bedenken die in einigen Grauniſchen Opern vorkommenden Terzette auch als Muſter für dieſe Art anpreiſen. Quanz empfiehlt als Muſter guter Quatuor ſechs Stüke von Telemann, die uns nicht bekannt ſind. *)

* *

Quartetten oder Quadros überhaupt ſind, unter mehrern geſetzt worden, von: Telemann, Hertel, C. F. Abel, J. Bauer, Berretta, L. Boccherini, C. Breunig, B. Bruni, Bullant, Cambini, Capron, Capuzzi, Ign. Celonietto, Chartrain, Giovb. Cirri, Devienne (für die Flöte) Ernſt Eichler, Phil Enslin, Mich. Eſſer, Joſ. Viala, Ign. Fränzl, G. Francisconi, Caſp. Fritz, Fritzieri, Gaspard, F. Leop. Gaßmann, Gebauer, Gebart, J. Gehot, Ch. St. George, Mainzer, Guillon, G. Haydn, J. A. Hamberger, J. Herſchell, Hofmayer, R. Hofſtetter, L. Hofmann, F. Hofmeiſter, P. Huber, Jadin, J. G. Janitſch, Janſon, F. J. Kaa, A Kammel, M. Kerzell, Kirmayr, Kohl, J B. Kolb, Kospoth, L. Kotzeluch, J. A Kreußer, Joh. Kühler, Küfner, Lachnith, Laudmann, J. F B. Lang, J. G Lang, Laurietti, Leudorf, J. L. Loiſel, Ant. Lorenzeti, Joh. Martini, M. J. Matthieu, Meunier, Michaelis, Joſ. Michel, J. C Moeller, E. C. Morheim. Mortellari, J. F. Moſel, W. A Mozart Vanhal, Goſſec, Stamitz, Aſpelmeyer, Avaux, Avoglio, Graf, Riedt, u. v. a. m.

*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenſpielen XVIII. Hauptſt. §. 43.

Quinte.

(Muſik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatoniſchen Stufen beſteht C - G, daher es ſeinen Namen hat. Von dieſen fünf Stufen ſind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwiſchen zwey um eine reine Octave von einander abſtehenden Tönen, die harmoniſche Mitte nimmt. *) Dadurch erhält man einen Ton, deſſen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ iſt.

Dieſes Verhältniß zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Conſonanz ausmache, und daß es nicht möglich ſey, zwiſchen einem Grundton und deſſen Octave einen Ton zu finden, der ſo vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß ſie zugleich gegen die Octave

*) S. Quarte.

tave des Grundtones eine vollkommene Conſonanz ausmacht, weil dieſe Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones iſt.

Wegen der ſehr guten Harmonie aber, die dieſes Intervall ſowol mit dem Grundton, als ſeiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das iſt, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle *) Eine Quinte, die ſchon um das gemeine Comma $\frac{80}{81}$ zu tief iſt, hat ſchon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen dieſen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. **)

Weil nun unſer diatoniſches Syſtem ſo eingerichtet ſeyn muß, daß jeder der verſchiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der ſo viel möglich ſeine reinen Conſonanzen habe: ſo war bey der Einrichtung des Syſtems vornehmlich darauf zu ſehen, daß jeder Ton ſeine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum Syſtem gehörigen Töne ſeyn; weil ſonſt die Octaven, die abſolut rein ſeyn müſſen, mangelhaſt werden würden. †)

Aus dieſem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das Syſtem nach der Kirnbergeriſchen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den zwölf Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine ſo nahe rein, daß kein menſchliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; ſo daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{80}{81}$ fehlet. Dieſe Vollkommenheit habe ich in keinem andern Syſtem entdeket; es ſey denn, daß man zugleich gar zu viel ſehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulaſſen wolle, vermittelſt welcher alle Quinten beynahe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenſtüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden, weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall Hf oder die dem H zugehörige Quinte, deſſen Verhältniß $\frac{45}{64}$ iſt, macht eine ſchwere Diſſonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieſes Intervall den Namen der falſchen Quinte bekommen, wovon wir hernach beſonders ſprechen werden.

Die Quinte kann alſo nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein ſeyn; nur in einem einzigen beſondern Falle hat ein conſonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Urſprung, und warum ſie als eine Conſonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte *) erläutert, und wie ſie von der falſchen Quinte zu verſcheiden ſey, im Artikel falſche Quinte deutlich gezeiget werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Sitz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintſextaccord vorkommt, iſt eigentlich als eine Septime anzuſehen, wie aus dem Artikel über dieſen Accord zu ſehen iſt. Wegen der ſehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch

*) S. Conſonanz I Th.

**) S. Reim.

†) S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.

auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man ſie in der oberſten Stimme mitten im Zuſammenhang melodiſcher Sätze nicht ſo oft, als weniger conſonirende Intervalle anbringen könne. *)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Harmonie hat, ſo ſind auch in der Fortſchreitung des Baſſes die Sprünge, da die Stimme um eine Quinte ſteigt oder fällt, diejenigen, die am meiſten beruhigen; deswegen werden ſie bey Schlüſſen, oder Cadenzen gebraucht. Beſonders iſt der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüſſen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in ſeine Quinte iſt es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht **). Wenn man alſo dieſe Sprünge brauchen will, ohne eine ſehr merkliche Ruhe zu bewürken, ſo muß man nothwendig durch Einmiſchung diſſonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieſer Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Abſicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode deſſelben geſetzt iſt, die Dominante genennt.

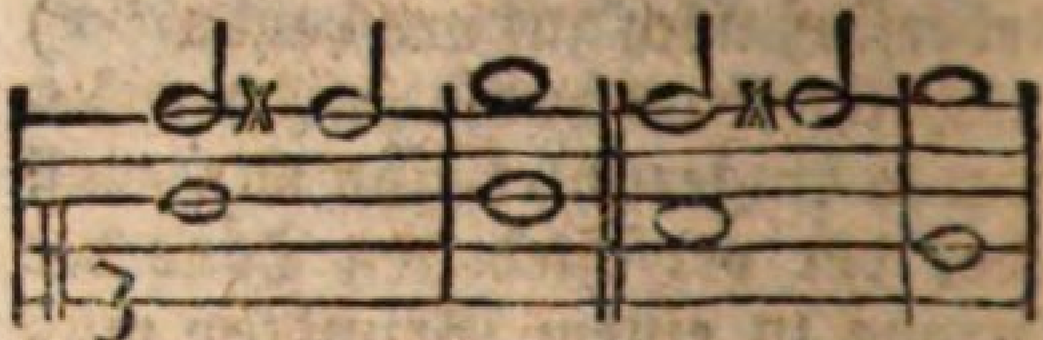
Es iſt vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Conſonanzen, groß und klein vorkomme, ſondern immer in ihrem reinen Verhältniß $\frac{2}{3}$ oder doch ſehr wenig davon abweichend vorkommen müſſe. Dennoch findet man nicht ſelten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen, deren Urſprung

*) S. Octave.

**) S. Cadenz.

und Beſchaffenheit wir erklären müſſen.

Dieſe übermäßige Quinte iſt, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Muſik dadurch aufgekommen, daß man gewiſſe melodiſche Fortſchreitungen dadurch reizender zu machen ſuchte, daß man, anſtatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, ſich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyſpiel zeiget zwey ſolche Fortſchreitungen, die erſt durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.



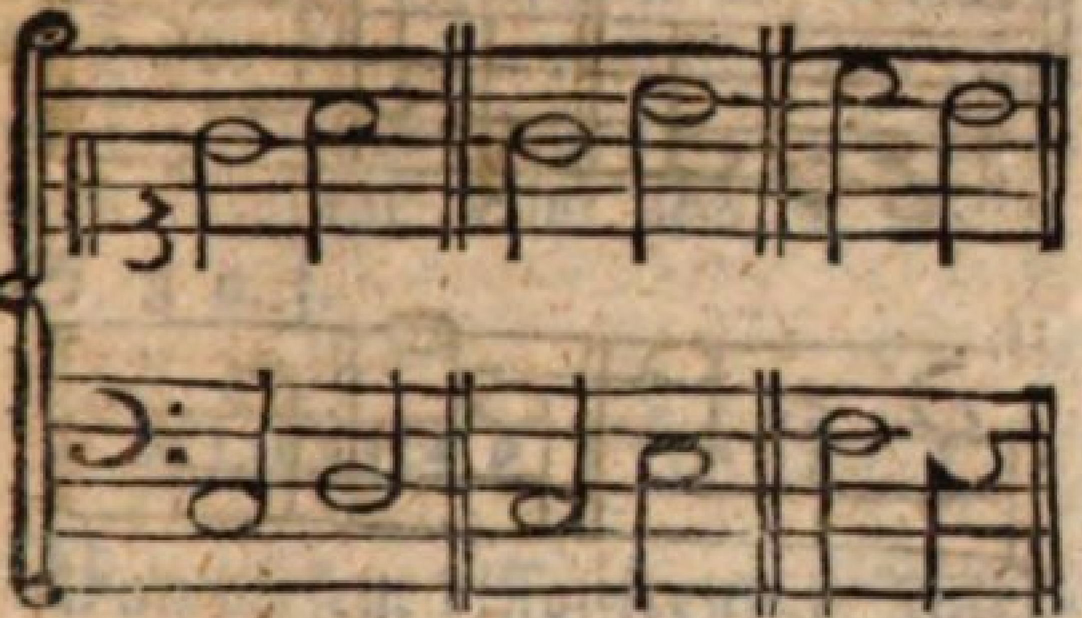
Hier wird im erſten Takt ſtatt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieſer Ton das Subſemitonium des folgenden iſt, das ihn, als ſein kräftigſter Leitton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht ſagen, daß dieſe übermäßige Quinte eine Conſonanz ſey: ſie diſſonirt ſtark, und erwekt eben deswegen das Verlangen nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.

(Muſik.)

Eine beſondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortſchreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Setzkunſt, als vor einem der wichtigſten Fehler gewarnet werden.

Es iſt nämlich eine Sache, die ſich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus nachſtehendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verboten werden.

Es haben viel Theoriſten verſucht den wahren Grund der ſo mißfälligen Würkung dieſer Fortſchreitung anzugeben. Aber es ſcheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigſten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine ſolche Fortſchreitung das Ohr über die Modulation ungewiß werde; indem die ſo auf einander folgenden Accorde würklich zwey Tonarten anzeigen. Dieſe ſcharfſinnige Anmerkung dieſes großen Mannes verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Fragt man, ſagt er, unſere Muſikverſtändige, warum ein Fehler ſey, zwey Quinten nach einander zu ſetzen: ſo ſagen einige, es geſchehe, um die zu große Annehmlichkeit, die zwey ſo lieblich klingende Conſonanzen machen, zu vermeiden; andre ſagen, man müſſe in der Harmonie ſich der Mannichfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, dieſen wahrhafteren Grund hiervon angeben: daß in der geraden Fortſchreitung von einer Quinte zur andern, ſo etwas geſchehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebſt der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn ſie auch nicht angeſchlagen wird, doch hinzuſetzet, den Ton völlig beſtimmen, eine ſo plötzliche Abänderung deſſelben aber dem Gehör natürlicher Weiſe unangenehm und hart vorkommen müſſe; wie denn überhaupt die Fortſchreitung von einem conſonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal (es ſey denn blos im Durchgange,) hart klinget *).“

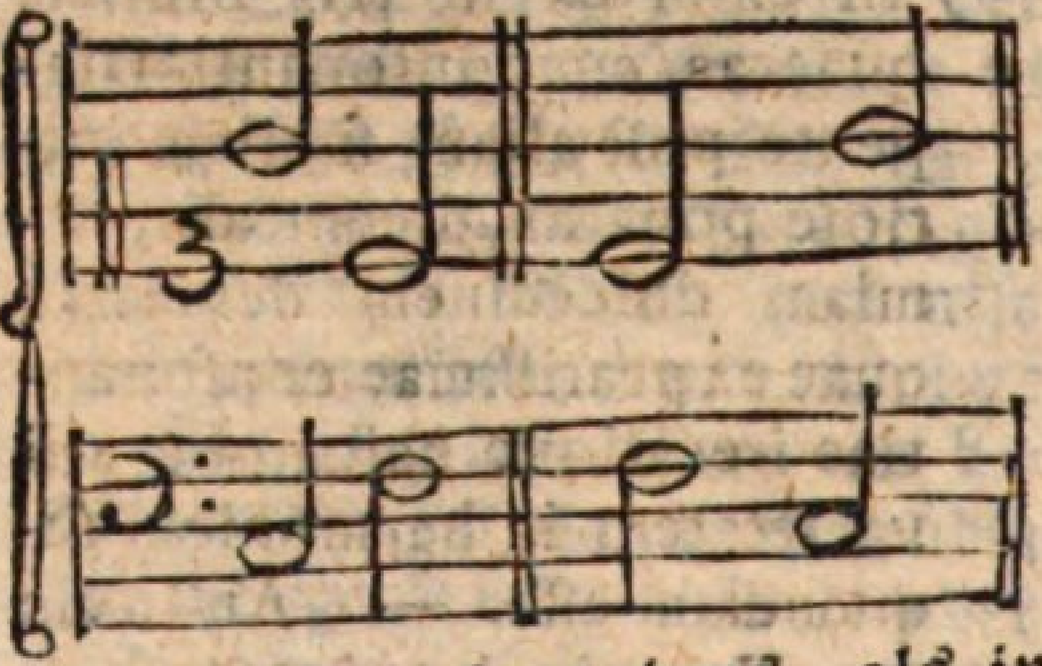
Dieſem Grunde kann man noch den beyfügen, daß dieſe vollkommene Conſonanz, beſonders wenn ſie in der oberſten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne

 den

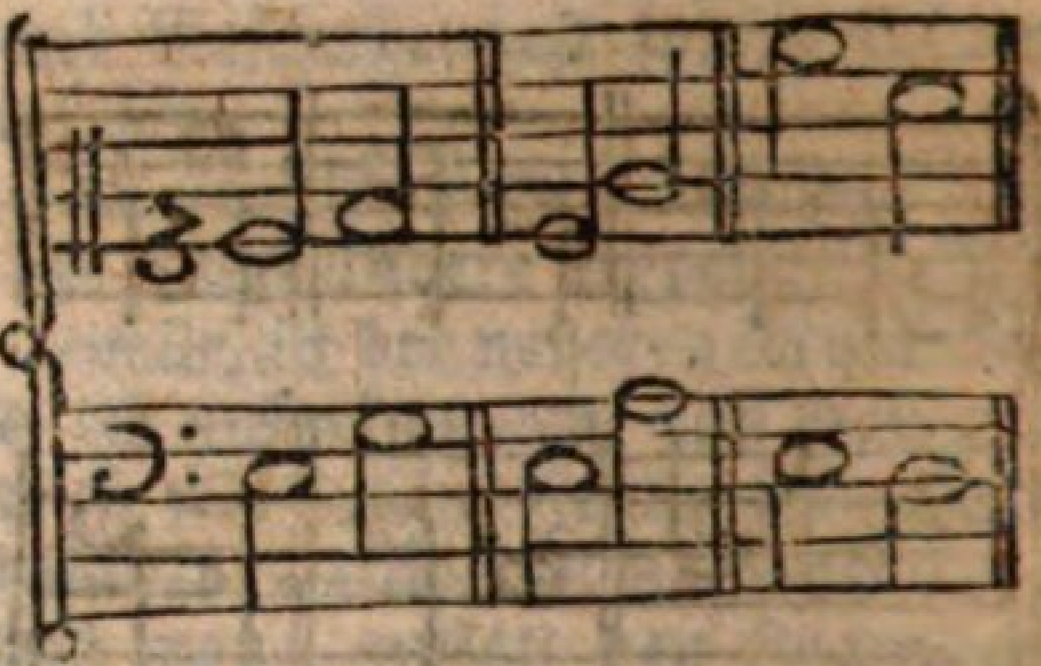
*) Si enim ex noſtris Muſicis quaeras, cur conſonantia Diapente poſt aliam ſimilem vitioſe ponatur, dicent alii, nimiam dulcedinem devitari, quae ex gratiſſimae conſonantiae iteratione naſcatur; alii varietatem in harmonicis ſequendam eſſe. — At Jovis aut Veneris incola forſitan veriorem hanc cauſam demonſtrabit: quod a Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac ſi repente toni ſtatum immutemus, cum Diapente una cum interjecto ditoni ſono (qui, ſi deſit, mente ſuppletur,) toni ſpeciem certo conſtituat: huius modi vero ſubita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in univerſum ea plerumque durior accidat, (praeterquam in tranſitu,) quae fit a tribus ſonis conſonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Cosmotheoreas L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

den Zuſammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodiſche Zuſammenhang wird durch Abwechslung der Diſſonanzen und der mindern vollkommenen Conſonanzen, nämlich der Terzen und Sexten, bewürkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas widriges haben, und ſelbſt eine ſolche Folge von Quarten nicht ohne Vorſichtigkeit kann gebraucht werden *).

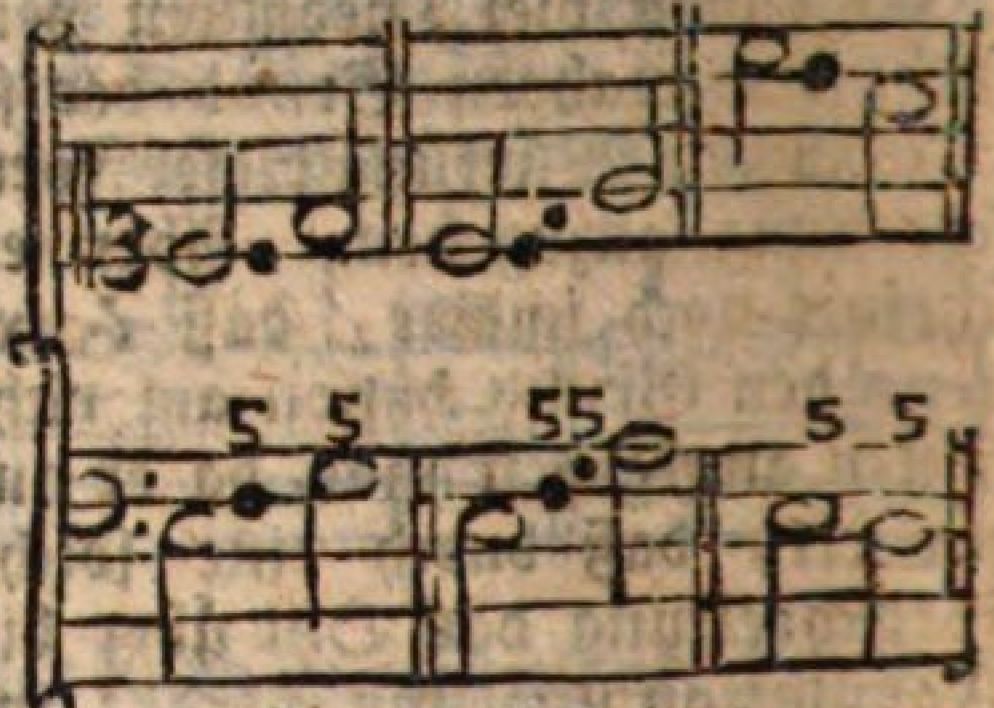
Deswegen werden alſo zwey nacheinander folgende Quinten ſtufen- und ſprungweiſe, auf- und abſteigend, als weſendliche Fehler des Satzes verboten. Selbſt in entgegengeſetzter Bewegung, als ſo:



werden ſie nicht anders, als in ſehr vollſtimmigen Sachen erlaubt, wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. Sogar in den Fällen, wo die Quinten nicht einmal würklich gehört werden, ſondern ſich nur in der Einbildungskraft, da man ſie als Uebergänge ſich vorſtellt, klingen, haben ſie dieſe Würkung, und werden alsdann verdekte Quinten genennt. Sie entdeken ſich leichte, wenn man das Intervall der nächſten, durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwiſchen liegenden Töne ausfüllt, wie in dieſem Beyſpiele zu ſehen iſt. Folgende drey Fortſchreitungen:

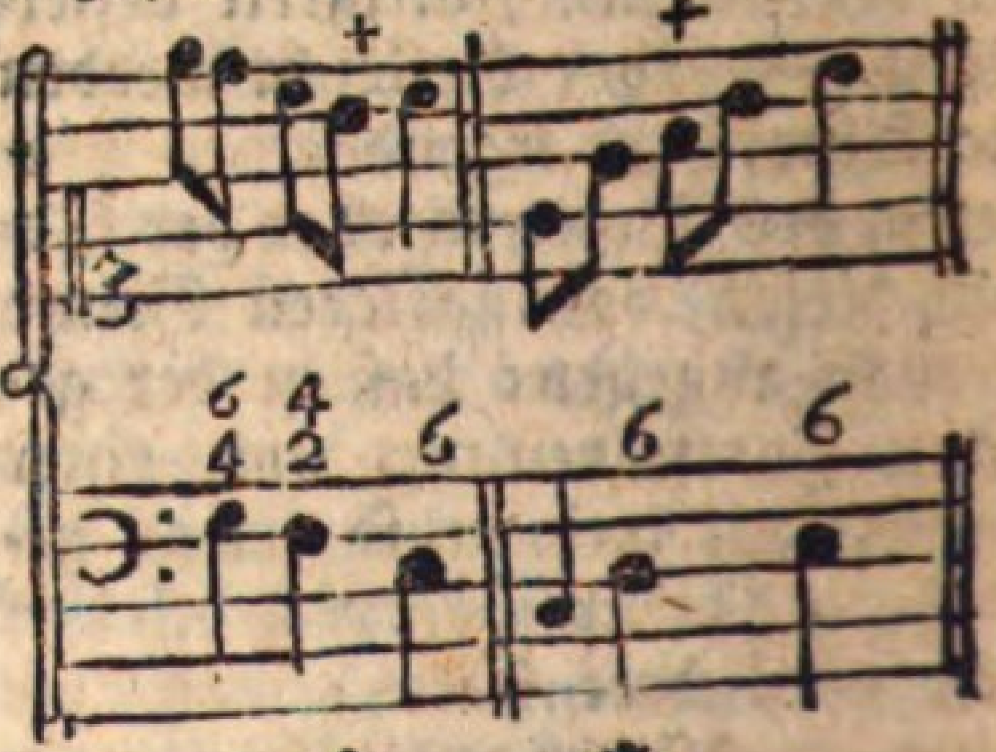


klingen eben ſo, als wenn die zwiſchen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Alſo müſſen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend iſt, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt: ſo verlieret ſie natürlicher Weiſe auch ihre ſchlechte Würkung. Deswegen ſind folgende Quinenfortſchreitungen gar nicht verboten, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenſchein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Baſſes gehören.



*) S. den Artikel Quarte am Ende.

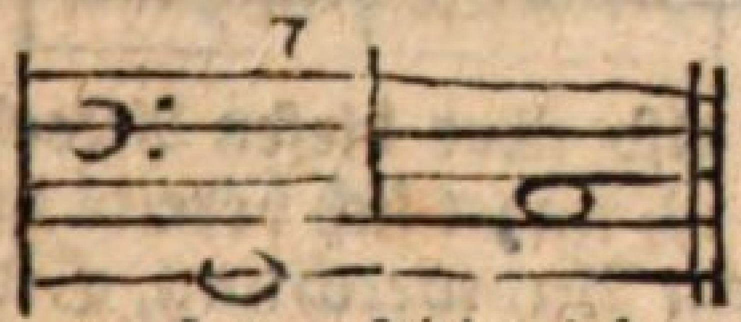
(*) Sieben Schriften über die Frage, warum zwey unmittelbar in

der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehört fallen? . . . in Mitzlers Muſikal. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 8 u. f.

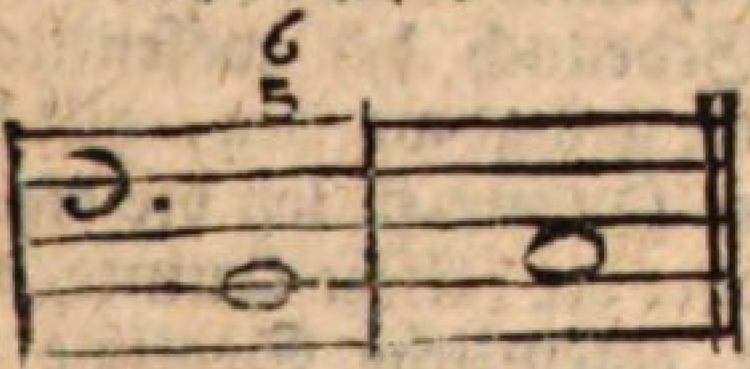
Quinte (falſche.)

Von dieſem diſſonirenden Intervall, das die falſche Quinte genennt wird, iſt vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entſtehet aus der weſentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Baſſe durch Verwechslung anſtatt dieſer Dominannte ihre Terz geſetzt wird; nämlich:

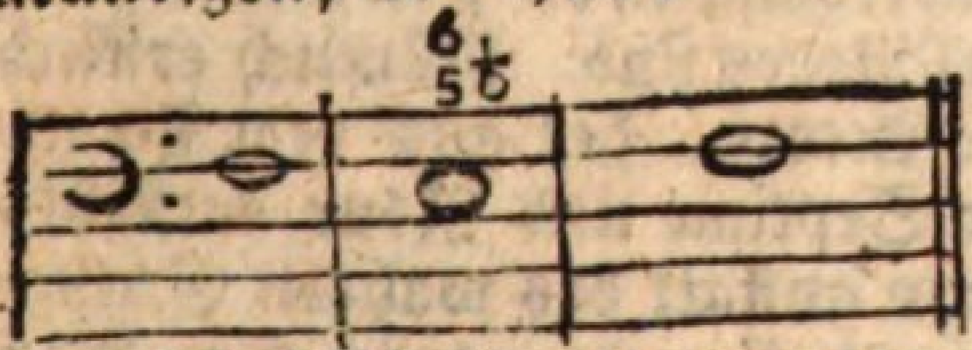
wenn anſtatt



dieſes geſetzt wird



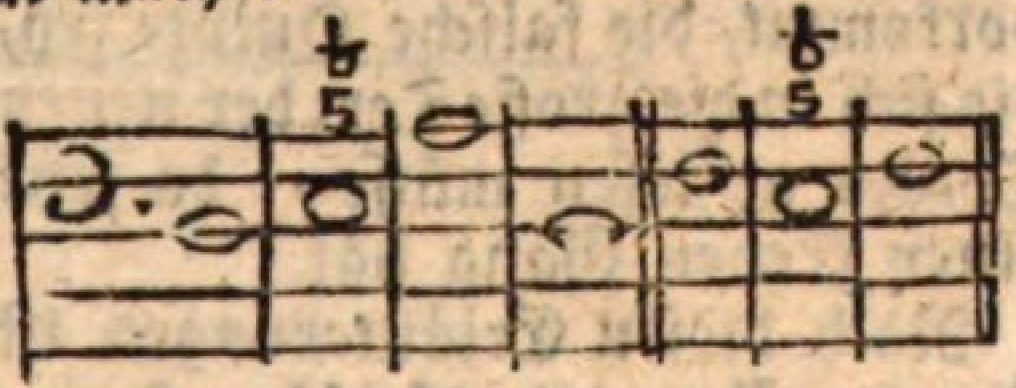
oder wo man in dem weſentlichen Septimenaccord anſtatt der groſſen Septime die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintſextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, iſt.

Aus dem Urſprung dieſes Accords der falſchen Quinte iſt offenbar, daß der Baß im nächſten Accord um einen Grad über ſich trete, weil auf dieſe Weiſe der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieſer Fortſchreitung iſt die falſche Quinte, wenn ſie auch die natürlicher Weiſe zu ihr gehörige Sexte nicht bey ſich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterſcheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falſchen wohl zu unterſcheidende) Quinte vorkommt, ſeinen Sitz auf der groſſen Septime einer harten, und auf der Secunde einer weichen Tonart hat *), ſo iſt ſeine Fortſchreitungen beym Schluß nothwendig ſo, daß der Baß um vier Grade über ſich in die Dominante der Tonica, in die man ſchlieſſen will, trete. Daher ſind die zwey Fälle, wo auf derſelben Baßnote 5♭, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal als die falſche Quinte vorkommt, aus der Fortſchreitung des Baſſes leicht zu unterſcheiden. Folgende Beyſpiele werden die Sache völlig klar machen:



Daß hier im erſten Beyſpiel die 5♭, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die diſſonirende falſche Quinte ſey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich iſt; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß D mol geſchehen werde, gebraucht worden **). Darum mußte nun der

*) S. Tonart; Verminderter Dreyklang.

**) Man ſehe den Art. Ausweichung

der Baßton E vier Grade über ſich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man ſchließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erſte Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, ſo würde die Fortſchreitung von E drey Grade unter ſich gegangen ſeyn.

Daß die im zweyten Beyſpiele vorkommende Quinte 5 b nicht die kleine, ſondern falſche Quinte ſey, welche die Sexte bey ſich haben könnte, iſt aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeiget, daß der vorletzte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, ſeyn müſſe, folglich die da vorkommende Quinte den Quintſextenaccord auf E, oder den Accord der keinen Septime auf C anzeige.

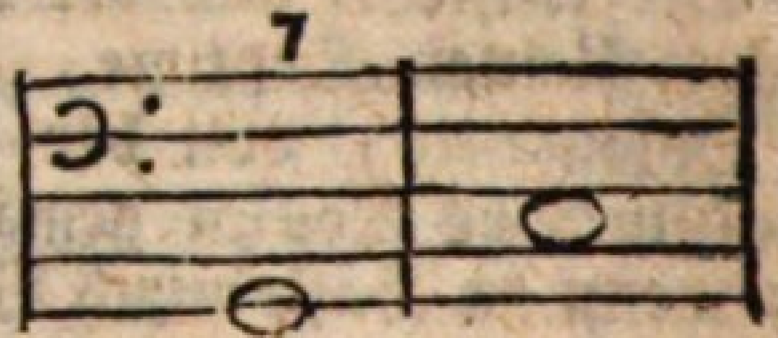
Ueberhaupt iſt hieraus auch zu ſehen, daß die Quinte, ſie ſey natürlich klein, oder zufällig, durch 5 b angedeutet, wenn ſie auf dem dritten Accord vor dem Schluſſe vorkommt, die kleine Quinte, und wenn ſie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falſche Quinte ſey, die ſich in die große Terz der neuen Tonica auflöſen müſſe, da jene einen freyen Gang hat.

Nach dieſen Erläuterungen iſt über den Accord der falſchen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintſextenaccord im nächſten Artikel geſprochen wird.

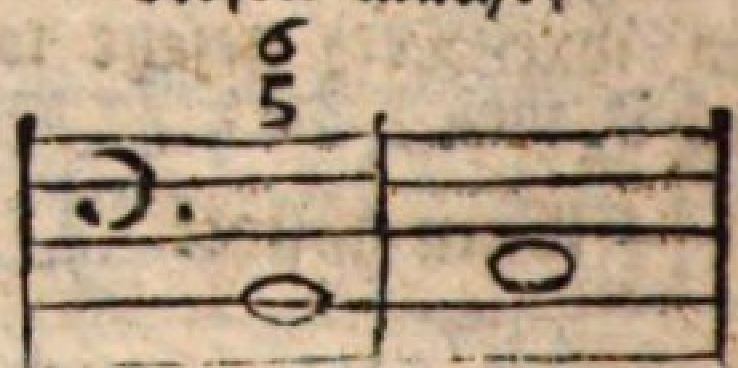
Quintſextaccord.

(Muſik.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender diſſonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeſchlagen werden. Er iſt eigentlich die erſte Verwechslung des weſentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird *). Er hat ſeinen eigentlichen Sitz auf der großen Septime, oder dem Subſemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anſtatt des hier folgenden Schluſſes:



dieſen macht;



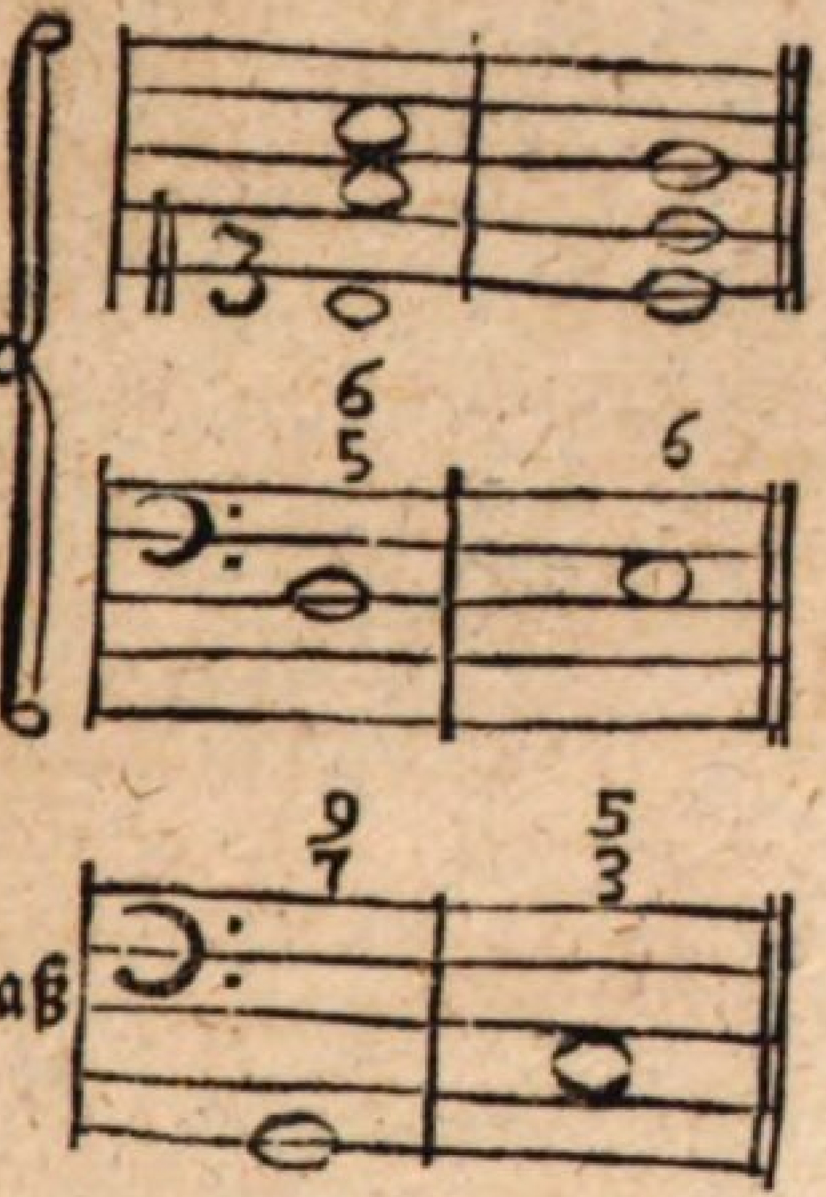
Was alſo über dieſen Accord zu ſagen iſt, findet ſich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord; und was vom Gebrauch der weſentlichen Septime geſagt worden, gilt hier von der Quinte, ſie ſey die eigentliche, oder die falſche Quinte, weil ſie die eigentliche Septime des Grundtones iſt.

Wir haben alſo hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von dieſem ganz verſchieden ſind. Nämlich erſtlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entſteht, wenn anſtatt des wahren Grundtones deſſen Quinte in den Baß geſetzt wird. In dieſem Accord iſt nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintſextaccord, ſondern die Terz

.. chung im I Th. wo das darin vorkommende Beyſpiel eines Schluſſes nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grund beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortſchreitung anders iſt.

*) S. Septimenaccord.

Terz des Baßtones die Diſſonanz; die Quinte aber iſt die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyſpiele deutlich erhellet:



Grundbaß

Zweytens kommt in den Werken der franzöſiſchen Tonſetzer ein Quintſextaccord vor, den ſie für einen weſentlich diſſonirenden Accord zu h lben Cadenzen brauchen. Hievon iſt in einem eigenen Artikel das Nöthige geſagt worden *).

Quintetto; Quinque.

(Muſik.)

Was die ſchon in einem beſondern Artikel beſchriebenen Quartette und Quatuor in Anſehung vier concertirender Stimmen ſind, ſind dieſe in fünf Stimmen. Alſo kann das, was über jene angemerket worden, auch auf dieſe angewendet werden.

*) S. Sexte (diſſonirende.)

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

b.

M — 3285

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sulzer, Johann Georg, 1720-1779

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

Bd.: 3

Frankfurt und Leipzig 1798

L.eleg.g. 389-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574706-5
VD18 80330681-001